

# المتن المثلث



نبيل سليمان

المجلس  
الأعلى  
للثقافة



المتن المثلث

## المجلس الأعلى للثقافة

اسم الكتاب: المتن المثلث

اسم المؤلف: نبيل سليمان

الطبعة: الأولى - القاهرة ٢٠٠٤م

---

حقوق النشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St Opera House, El Gwzira, Cairo

Tel: 7352396 Fax: 7358084

المجلس الأعلى للثقافة

# المتن المثلث

نبيل سليمان



٢٠٠٥



إهداء

إلى "الكلب" ناقدًا أدبيًا\*

---

قبل أكثر من نصف قرن أصدر الكاتب السوري صدقي إسماعيل - بخط اليد - جريدته الشعرية الساخرة "الكلب". ومنذ رحيله عام ١٩٧٢ يتابع غازي أبو عقل إصدار الجريدة على سنة مؤسسها.





## مقدمة

فى الكتّابىن اللذىن أنجزت قبل قرابة عشرين سنة: "النقد الأدبى فى سورية"، و"مساهمة فى نقد النقد الأدبى"<sup>(١)</sup>، حاولت أن أتقرى البرازخ النقدية العربية بين عشرينيات القرن العشرين ونهاية سبعينياته، عبر المدونة السورية.

آنئذٍ لم أكن قد تعرفت على تودوروف. وبالكاد كان "نقد النقد" يشغل ندرة من نقادنا. لكن ثمانينيات القرن العشرين ستعجل بكتاب تودوروف: "نقد النقد: رواية تعلم"<sup>(٢)</sup>، وسترجع عالياً أصداءه وأصداء سواه مع تواتر اشتغال نقادنا على نقد النقد.

من المعلوم أن تودوروف قد سعى عبر مدونته إلى التعرف على الأفكار الأدبية والنقدية للقرن العشرين (١٩٢٠ – ١٩٨٠ كما حدد)، ليميز ما يحسبه الأصح والأصلح، جاعلاً وكده التيارات الأيديولوجية للقرن العشرين، جراء تعرفه على تلك الأفكار.

تلك هى مرة أخرى المركزية الغربية. فمن مدونة تقوم على الشكلانية الروسية، وعلى تسعة من النقاد والكتّاب، يحق لتودوروف أن يرسم الأفكار الأدبية والنقدية والتيارات الأيديولوجية للقرن العشرين.

لنعد الأمر إلى أسّته، وإلى تفاعلنا معه. ففي المدونة ما فعل فى القرن العشرين ما فعل، لكنها مدونة المركز التى ينقد نقدَها نقدُ المركز بلغة المركز. ماذا يعنى إذن أن ينهض تركي أو صيني – حتى لا أقول عربي –

بقراءة مماثلة، وبلغته، وعبر ناشره، ليس في مدونة تركية أو صينية، بل في مدونة أوروبية أو أمريكية؟

لا يرمي هذا التساؤل إلى التقليل من شأن تودوروف الذي أثار — شأن آخرين من المركز وفي الأطراف — تلمسي لحوار النقد وللنقد الحوارى، وهو من صدح بالنقد الذى يتكلم مع المؤلفات، وليس عنها، كما صدح بأن يُسمع في النقد صوت المؤلف وصوت الناقد، وكل ذلك في رأس ما توسلت وما توخيت يوماً، وبخاصة في هذا الكتاب.

ولا يغفل هذا التساؤل عن النموذج الفذ الذى يقدمه إدوارد سعيد، أو عن عدتي المتواضعة. لكنني أزعم أن لهذا التساؤل — بعد ذلك وسواه — من الأهلية قدراً، وحسبه أن يحفز واحدنا على اعتبار أكبر ونظر أعمق للذاتية والموضوعية، كما فعل تودوروف نفسه في كتابه العتيد.

لقد سرني وأفادني ما كتبه في تسعينيات القرن الماضى نعيم اليافى، وعبد الله إبراهيم<sup>(٣)</sup>، وسمر روجي الفيصل<sup>(٤)</sup>، عما قدمت في نقد النقد في كتابي المذكورين، وهو ما عاونته لمرة، حين حاولت النظر في منهجية المشهد النقدى الحدائى، مما تضمنه كتابي "في الإبداع والنقد"<sup>(٥)</sup>. ولعل ذلك ما جعلني ابتدئ هذا الكتاب بما يصل سعيي السابق بالعقدين الأخيرين من القرن العشرين. لكن هذا الكتاب سيبدو من بعد وفقاً على نقد الرواية: من نقود بعينها لروايات غسان كنفاني، مما كتب سامي سويدان، وفيصل دراج، ويوسف اليوسف، إلى نقود بعينها لواحدة من غرر الرواية العربية — هي "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح — وأعني نقود: يمنى العيد، وصلاح الدين بوجاه، وجورج طرابيشي، ومحمد كامل الخطيب، وسامي سويدان أيضاً. وإذا كان اختيار تلك النقود سيتعلل في حينه، فإن اختيار نقد الرواية لم يكن فقط بسبب ما تشغله في الإنتاج الأدبي، بل بدافع ذاتي لا يخفى في أسر كتابة الرواية ونقدها لي. ولعل مصادفة النقاد المذكورين تيسر لهذا الكتاب أن يكون حواراً نقدياً ونقداً حوارياً للحدائى في المشهد النقدى.

وهو ما أحسبه سيتعزز أيضاً في الشطر الأخير من هذا الكتاب، حيث أوصل السعي في حقل لا يزال الحارثون منا فيه قلة، أعني حقل نقد الكاتب لنقود رواياته، شأنه شأن حقل نقد الكاتب نفسه لرواياته.

هكذا يبدو جلّ هذا الكتاب نقداً للنقد التطبيقي الحدائي للرواية. ولعله بجملته خطاب نقدي مثّل؛ فالخطاب النقدي الأساس يقوم على خطاب أدبي، ونقد النقد في مثل هذا الكتاب يقوم على نقد خطاب نقدي، في حضرة الخطاب الأدبي المنقود. لذلك استعرت لعنونة الكتاب "المتن المثّل" من الروائي والناقد المغربي أحمد المديني، ما وسم به نقد ستيفن نوردي أبل لاند لنقد رولان بارت<sup>(٦)</sup>. وإذ أسلم كتابي أخيراً لقارئ، فإنني أشفعه بهذا المفتاح: "نقد النقد يستهضك إلى التبصر بما يكمن وراء الظاهرة الأدبية، ووراء العملية النقدية في نفس الوقت من مشابكات، يتعاون كل من الأدب والنقد على إخفائها، فهو بذلك يستحق أن تهتك الحجب والأسرار، فتتفد بعين التبصر وروح الاعتبار إلى حيث يغيب بصر الآخرين"<sup>(٧)</sup>.

نبيل سليمان

البودي — ربيع ١٩٩٩



## الهوامش:

- (١) صدر الأول عن دار الفارابي، بيروت ١٩٨٠، والثاني عن دار الطليعة، بيروت ١٩٨٣. وكنت قبل ذلك قد نشرت الكتابين منجمين في دوريات سورية لبنانية شتى (الموقف الأدبي، الطريق، المعرفة، دراسات عربية، الملحق الثقافي لجريدة الثورة...).
- (٢) أنكر بترجمة سامي سويدان (ومراجعة ليليان سويدان) في طبعتها الصادرة عن دار الشؤون الثقافية، أفاق عربية، بغداد ١٩٨٦.
- (٣) في الكتاب الجماعي: نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، دار الشروق، عمان، ودار كنعان، دمشق ١٩٩٦.
- (٤) في كتابه: النقد الأدبي الحديث في سورية ١٩١٨ - ١٩٤٥، دار الأهالي، دمشق ١٩٨٨.
- (٥) دار الحوار، اللاذقية ١٩٨٩، الفصل الرابع.
- (٦) في: أصول الخطاب النقدي الجديد، مجموعة، عيون المقالات، الدار البيضاء، ١٩٨٩.
- (٧) عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب، تونس ١٩٩٤، ص ١٢.

## في تطور النقد الأدبي

الأنموذج السوري ١٩٨٠ - ٢٠٠٠



في نهاية دراستي للنقد الأدبي في سورية منذ مطلع القرن العشرين إلى نهاية سبعينياته<sup>(١)</sup> زعمتُ أن الترسيمية التي قدمتُ سوف تظل لأمد غير قصير فاعلة، مما يعني التحرك القادم داخل تنويعات الشكلانية والانتقائية والماركسية، وفيما بين هذه التنويعات، داخل الإطار الأكاديمي وخارجه.

وعلى الرغم من المقت في ادعاء الاستشراف، ومن المثالب التي أدركت أو لم أدرك فيما انطوت عليه دراستي تلك، فإنني أحسب أن تلك الزعم — بخطوطه العريضة — قد صدق إلى حين، ومنه ما لا يزال قائماً ومقبلاً، لكنه لم يعد كافياً لقراءة التطور الذي كان في العقدين الثامن والتاسع من القرن العشرين، فلعل الإضافة التالية تجعل الترسيمية أدق وأوفى.

وربما يحسن بالمرء هنا أن يتبين كيف كان المفصل الحاسم لتطور النظرية الأدبية في القرن العشرين مع ظهور شك洛夫سكي، ومع ذلك الزخم الذي عرفته روسيا إبان ثورة ١٩١٧، بينما كنا في الآن نفسه نخرج من الشرقة العثمانية، ونزج زجاً في عنق زجاجة الآخر الأوروبي.

وعلى الرغم من شأننا العتيد مع المناقفة فقد انتظرنا ستين عاماً ونيفاً قبل أن نرجع صدى مفصل شك洛夫سكي والشكلانيين الروس وصدى أصدائهم في الفورة المناهجية الغربية. ومن هذا الانتظار جاء الرجوع البنيوي لدينا متأخراً عنه في مواطنه عقدين على الأقل، فضلاً عن أنه جاء في الغالب متخلفاً وراطناً ومتعالياً. وقد يفسر ذلك كله تناثر وعود البنيوية في نقود سبعينيات القرن العشرين، وندرة الوفاء، مقابل ما تلا من دفقة الثمانينيات المتواضعة أيضاً، وبالتنويعات أيضاً، وأيضاً وبخاصة التنويع الماركسي. وها هو حديث البنيوية التكوينية — الغولدمانية لا زال يتصادى لدينا حتى اليوم، وربما إلى غد قريب.

بيد أن الثمانينيات والتسعينيات شهدتا دفتات أخرى أقل أو أكثر تواضعاً. وهو ما ساعد عليه نشاط الترجمة مهما قيل فيه، كذلك عودة المبعوثين إلى

الجامعات الأوروبية، وبأقل: الأمريكية، فضلاً عن التأثير النقدي (المغربي) في الترجمة والتأليف، وعلى نحو يعكس مألوف اتجاه التأثير من المشرق إلى المغرب — أين محمد عبد الجابري وتوفيق بكار ليسمعا — وبخاصة في الإطار الأكاديمي.

أية ترسيمة يسع المرء إذن أن يقدم لتطور النقد الأدبي في الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين؟

١- من دفقة اللوكاتشية والغولدمانية إلى دفقة البنيوية والبنوية التكوينية إلى الأسنوية والأسطورية والأسلوبية والسيمولوجية والتفكيكية والاستقبالية... بدا الناقد يلهث من منهج إلى منهج، وبين منهج ومنهج، وقد يتزّيا بجديد الفلسفة وعلم النفس، متابعاً الأصول في النادر، والمترجم في الغالب. ولأن ذلك ترافق مع تجاذب لغوي واصطلاحي حادين، فقد شاع الخلط والاختلاط، وأشاع رطانة وغربة لغوية ومفاهيمية وإجرائية واستقبالية بين النقاد، وبينهم وبين المبدعين، كما بينهم وبين المنقود، حتى وصل الأمر إلى جأر الحداثيين وغير الحداثيين بالشكوى.

ويبدو لي أن العصر الذهبي لسرير بروكست إنما كان في هذه الفترة، وليس في فترة تفصيل النصّ على قدّ المنهج الواقعي الاشتراكي، وذلك بالقياس إلى ما تلا سبعينيات القرن العشرين تحت يافطة الحدّثة، وصولاً إلى ما بعدها. فقد طغا في الثمانينيات، وفي التسعينيات وإن بأقلّ، ذلك التفصيل للنص على قدّ المنهج الفلاني أو العلاني، مما يعتمد على النقاد. وقاد هذا إلى مضاعفة نخبوية النقد والناقد، وإلى التعالي على المنقود وصاحبه والمتلقي بعامة، على الرغم من صخب الاحتفاء المتنامي بالتلقي والمتلقي والقراءة والمبدع — كسراً أو فتحاً — والإبداع.

٢- في محاولات متفاوتة لدرء الفوات، ولدرء ما ترتب على ما تقدّم من تأزم، ابتدأ آخرون السعي إلى ضبط اللغة النقدية والاصطلاح النقدي، وبالتالي الضبط المفاهيمي والمناهجي، والضبط النظري والتطبيقي معاً.



وتجلى هذا السعي في متون نقدية وترجمات ومحاولات معجمية ومسارد، شرع المؤلفون والمترجمون يصتروون أو يختمون بها أعمالهم. وقد يكون للأمتة التالية دلالتها هنا، كما قد تكون لها دلالتها على الفقرة السابقة: "جمال شحيد: في البنيوية التركيبية - ١٩٨٣م، بدر الدين عروكي فيما كتب وترجم لغولدمان وصولاً إلى: مقدمات إلى سوسولوجية الرواية - ١٩٩٢م، منذر عياشي في ترجماته لبارت وفي كتاباته الأخرى". والأسماء تترى: عبد النبي اصطيف، نعيم اليافي، حنا عبود، عبده عبود...

والملاحظ هنا سواء على مستوى التأليف أم الترجمة أنه رغم الجهد (المتفاوت) لمن ذكرت ولمن فاتني ذكرهم - وجلهم ينتمي إلى الإطار الأكاديمي - فالتراكم المنهجي لا يزال محدوداً، وإن كان أدى هذه المحدودية يتضاءل بفعل ما يجري في المشهد النقدي العربي. والملاحظ أيضاً أن غلبة البحث عن المباشر والإجرائي في المنهج، وهشاشة أو مجانبة الخلفية الإستمولوجية المتصلة بمنهج بعينه، أو بعامة، كل ذلك مما يقزم الحصيلة. وما أكثرها وما أطرف حالات الانبهار أو الانبطاح أو التقافز والتراقص من حلبة منهجية ومعرفية إلى أخرى، في الآن نفسه أو في آن تلو الآن.

٣- لقد جرى ذلك ولا يزال على وقع ما حفل به وأسفر عنه العقدان الأخيران من القرن العشرين، وفيه ما بقي من الأصداء المدومة لما سبق.

وبالتالي لم تكن رطانة النقد ونخبويته بمنأى عما شاع من رطانة ونخبوية في الإبداع، بدعوى التجريب والمغامرة والحدأة وما بعدها. كما لم يكن ذلك - في الإبداع والنقد - بمنأى عن الفصام المتفاقم بين النخب الحاكمة والمعارضة وبين محيطها، وفيما بينها نفسها. وليس للمرء أن يغفل هنا عن فضاء القحط أو النضوب والارتباك المناهجي والمفاهيمي في المستودع الأم / الآخر، ولا عن وطأة انهيار الماركسية الحاكمة والمعارضة - دولا وأحزاباً - وهجمة العولمة والشرق أوسطية والثورة العلمية التكنولوجية وبريق الاتصالات، وبخاصة الهجس الكوني ببدائل معرفية وأيديولوجية

وفلسفية وسياسية، فضلاً عن وطأة انهيار المشروعات العربية الكبرى للقرن العشرين، فكرياً وسياسياً.

٤- لا يزال لنقد الشعر نصيبه الوافي - بالقياس - على الرغم مما يُرسَل في أزمة الشعر - وربما بسببها - أو في أزمة النقد.

ويتوزع الاهتمام هنا بين التجربة الحداثية والتراث وقصيدة النثر وأزمة الشعر ونقده. وتبرز مساهمات بعينها خارج المؤسسة الجامعية، منها كتابا أحمد يوسف داود "لغة الشعر"، ووفيق خنسة "دراسات في الشعر السوري الحديث"، مما افتتحت به الثمانينيات "صدر الكتابان عام ١٩٨٠" وصولاً إلى كتاب خنسة الصادر للتو "الآفاق القصيدة".

وعبر هذه السنين تترى الأمثلة: ممدوح سكاف: عبد الباسط الصوفي: الشاعر الرومانسي - ١٩٨٣، محي الدين اللانقاني: ثلاثية الحلم القرمطي - ١٩٨٧، أحمد الحسين: أدب الكدية - ١٩٨٧، سهيل العثمان: آخر شياطين الشعر - ١٩٨٩، محمد عزام: قضية الالتزام في الشعر العربي - ١٩٨٩، وفيق خنسة: جدل الحداثة في الشعر - ١٩٨٥، بثينة شعبان: الشعر والسياسة - الترجمة العربية - ١٩٩٣، خليل موسى: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث - ١٩٩٤م، وفيق سليطين: الشعر الصوفي - ١٩٩٥م، وآخرون.

هـ- أما الرواية، فعلى الرغم من نفقتها المتميزة والخصيبة، وعلى الرغم من الالتفات النقدي الجاد والمتواتر إليها، فإن نصيبها النقدي - بالقياس - لا يزال متواضعاً. وتبرز هنا مساهمات صحبي طعان وعبد الرزاق عيد وسمير روجي الفيصل ونضال الصالح وصالح صالح ومحمد عزام ومحمد جمال باروت وعلي نجيب إبراهيم ومحمد أبو خضور وسواهم.

وأدنى من ذلك بكثير يبدو حال القصة القصيرة والمسرح ونقد النقد، ومنه ما قدم أحمد المعلم وعبد الله أبو هيف (القصة)، وعلي عقلة عرسان ونديم

محمد ورياض عصمت ونبيل الحفار (المسرح)، وسمر روعي الفيصل ونعيم اليافي (نقد النقد).

٦- بدأت تبرز أعمال توقف نفسها على عمل بعينه أو على أعمال كاتب أو شاعر بعينه - ليس على سبيل التأرخة الأدبية - كما في حالة ممدوح سكاف وعبد الباسط الصوفي، أو ما خصّ به وفيق خنسة أدب حسن صقر، وما خصّ به مراد كاسوحة أدب حنا مينة، وما خصّ به أحمد جاسم الحميدى أدب عبد الرحمن منيف، وما خصّ به محمد عزام وسمر روعي الفيصل ومحمد جمال باروت وعبد الرزاق عيد وآخرون بعض رواياتي.

٧- تواتر ظاهرة المبدع الناقد مما نرى لدى أحمد يوسف داود وعبد الكريم الناعم ووفيق خنسة ومصطفى خضر ومحمد كامل الخطيب ومحي الدين اللاذقاني، فضلاً عن الرعيل السابق الذي لا ينبغي أن ننساه في أيّ من فقرات هذه الترسّمة، وفي الصدارة كمال أبو ديب وأدونيس.

٨- ندرة ظاهرة المبدع الذي ينظر في تجربته نظرة غير سيرية، وهو ما لم أفتأ أتابع كونديرا في الدعوة إليه كيما تقرأ الكتابة ذاتها - في الرواية: رواية نقدية للرواية - وسبق لحنا مينة أن قاربه في كتابه: هواجس في التجربة الروائية (١٩٨٢)، كما أحاوله كلما تسنى المقام<sup>(٢)</sup>.

٩- إذا كانت سيرورة النقد الأدبي في القرن العشرين قد جاءت تعاقبية: من القراءة التاريخية للأدب إلى القراءة الاجتماعية أو اللاشعورية أو اللغوية... فإن ذلك يأتي في حالتنا تزامنياً، منذ ما قبل الثمانينيات، وبخاصة فيها وفيما يتلوها. وما نحن نرى اللغوية عند جعفر دك الباب، والعلمنفسية عند جورج طرابيشي، والأيدولوجية عند بثينة شعبان، والجمالية<sup>(٣)</sup> عند علي نجيب إبراهيم، والحدسية عند وفيق خنسة، والموضوعية - الشكلانية<sup>(٤)</sup> عند عبد الكريم حسن وو... وكل ذلك في آن، يؤكد في شطر الخصوبة، وفي أقطار يؤكد الانتقائية والتفقيّة والعسف والإدقاع.

...

وفيما يخصني يلح عليّ أن أؤكد أنني فيما حاولت من النقد خلال هذه الفترة، قد كابدت ما وسعت هذه (الفورة) النظرية والمناهجية وتجلياتها التطبيقية، محاولاً التخفف مما قد يلتبس بعقد سالف وعقد سالف، والإفادة من البنيوية والعلمنفسية والباختينية والجمالية والدلالية، كما لعله بدا في كتبتي: وعي الذات والعالم ١٩٨٥م، في الإبداع والنقد ١٩٨٩م، فتنة السرد والنقد ١٩٩٤، وفي مظان أخرى. وربما كان ذلك، كالشأن عند آخرين، يلتبس بالانتقائية أو التوفيقية أو التلفيقية أو التعالي والاستعراض.. بيد أن هاجسي كان ولا يزال: الجدلي والنقدي في الخاص والعام من المعرفة والثقافة والكتابة والعيش، وفيما يعني النقد: أولوية النص والقراءة بما تعني من اندغام الكاتب والقارئ (القراءة والكتابة) في التاريخ، من دون التصنيف — أي تصنيف — البتة.

وأخيراً، لعل الترسمة السابقة تحفز آخرين على تدقيقها أو إعادة صياغتها، من دون أن ينسى الشر الذي لا بدّ منه في كل تصنيف وترسيم.

## الهوامش:

---

- (١) انظر: النقد الأدبي في سورية، ومساهمة في نقد النقد الأدبي، مذكورين.
- (٢) انظر: بمثابة البيان الروائي، دار الحوار، الطبعة الأولى، اللاذقية ١٩٩٨.



## فى الحداثة





## الحدثاء والجامعة

### الأنموذج السورى

تبدو الحدثاء والجامعة مفصلين أساسيين فى تطور النقد الأدبى خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين. وإذا صحّ ذلك فستكون ترسيمة هذا التطور عرجاء وناقصة إن لم يخصّ ذينك المفضلين بوقفة خاصة، وهذا ما سأحاوله فيما يلى:

### الحدثاء ونقدها ونقد نقدها:

على يد كثيرين تواصل ما كان قد ابتدأه أدونيس وانطون مقدسى وكمال خيربك... فجاء لأدونيس نفسه: الشعرية العربية - ١٩٨٥، ثم: الصوفية والسيرالية - ١٩٩٢.

إثر كتاب أدونيس الأول جاء كتاب كمال أبو ديب "فى الشعرية - ١٩٨٧"، وإثره وقبله تواتر القول والترجمة فى وعن النقد الأسطورى والسيمولوجيا والتفكيكية، إلى آخر - هل من آخر؟ - المناهج الحدثاء، الأمر الذى جعل الحديث فى الحدثاء يتغيّأ بلبوسات شتى وهو يتخبط وينضج على المستوى النقدى. أما على المستوى الإبداعى فقد اختلف الأمر، وبخاصة فى الشعر، فضلاً عن العديد من الروايات الحدثاء لمخضرمين ولجدد، حيث بدا حديث الحدثاء يتأزم فى الإبداع بأكثر مما هو عليه فى النقد. وفى الأخير، وما دام المقام للنقد، يهمنى أن أشير إلى:

١- على مستوى النقد التطبيقي، وحيث تُستبطن الحداثة، أو تُعلن، أو تُستبطن وتُعلن معاً، تميزت مساهمات محمد جمال باروت "الحداثة الأولى - ١٩٩٠"، ومحمد عزام "الحداثة الشعرية - ١٩٩٥"، وسعد الدين كليب "وعي الحداثة - ١٩٩٧"، ونعيم اليافي وخليل الموسى وصبحي حديدى...

٢- وعلى المستوى النظري، وحيث مضى الحديث يتخبط وينضج على سبيل المفاهيم واللغة والمصطلح والتأسيس في الفلسفة والأدب، ومخاطبة الفكر والتاريخ، على هذا المستوى تميزت مساهمات حنا عبود "الحداثة عبر التاريخ - ١٩٨٩"، وسعد الله ونوس "افتتاحاته لدورية قضايا وشهادات المحتجبة - ١٩٩٠"، وعبد الرزاق عيد "الثقافة الوطنية / الحداثة: إشكالية الهوية - ١٩٩٦"، ومحمد جمال باروت "أطياف الحداثة - ١٩٩٦"، ومصطفى خضر "الحداثة كسؤال هوية - ١٩٩٦".

٣- يقترن فيما جاء على هذا المستوى حديث الحداثة بالراهن والمستقبل، بالتأزم الثقافي والاجتماعي والسياسي مما نودع به القرن العشرين. وربما كان الأهم في ذلك هو ما جاء في نقد الحداثة:

فسعد الله ونوس ومحمد جمال باروت وعبد الرزاق عيد يفتقون الحديث في الحداثة البرانية، في حداثة الدولة المستبدة. ويؤسس عبد الرزاق عيد لحداثة غير برانية ولا مموهة في شطر من إرث النصف الأول من هذا القرن (ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، طه حسين - رؤيف خورى...) بينما يترهن حديث الحداثة لدى باروت، فيرجع التماعات سعد الله ونوس في حداثة الدولة المستبدة والنخب الثقافية والسياسية، ليلتمع لديه الرهان على ميل إسلامي أو أكثر، وعلى نحو يلتبس بالشعبوية.

٤- ولعل الأهم هنا اقتران حديث الحداثة بحديث الهوية في الأدب، فتتميز مساهمة مصطفى خضر في كتابه المذكور - فلنذكر أيضاً له: الشعر والهوية (١٩٩٠) - حيث يرى أسئلة الحداثة أسئلة للهوية إذ تتجزز منها

الذاتي والمستقبل. ويميز خضر في راهن الشعرية العربية ووعيتها النقدي المصاحب بين حداثة منتمية إلى الذات، ترفض قداسة اللغة، وتشتبه بدعوى تفجيرها، وبين حداثة مقنعة ومضادة، داهشة ووافدة وضائعة، تحقق زائفاً يعلنه غياب الهوية (بعبارة).

ويصح نقد الحداثة فيما كتب مصطفى خضر بالدعوة إلى كشف أقنعتها، فيرى أنه قد يكون مجدياً إعلان الوعي النقدي المختلف بياناً ضد أنواع الحداثة الشعرية التي استبعدت موضوع الهوية. فالحداثة لم تنزل توظف أنواعاً من التجريب يعكسها التطور الثقافي غير المتكافئ بين نظم ثقافية تربوية تشرع لها عناصر التجزئة التاريخية والثقافة والنمو الخاص الذي قد ينعزل عن جسد الأمة.

ويمضي هذا النقد للحداثة إلى ما يراه في الخطاب النقدي السائد (المؤقت والطارئ والمنفعل) من نقد نظري وثقافي، تهمل فيه الأسئلة الكبرى، ليحتفل بالتظاهرات الموسمية والنخب المؤقتة، وبالثرثرة. ومن التجليات المتميزة لنقد الحداثة هذا ما أرسله محي الدين اللانقاني في كتابه "آباء الحداثة العربية - ١٩٩٢"، وهو يؤسس للحداثة في تراث الجاحظ والتوحيدي والحلاج.

وما هو صوت وهب رومية يقترن مع مصطفى خضر وصوت محي الدين اللانقاني في مقدمة كتابه: "شعرنا القديم والنقد الجديد - ١٩٩٦"، فيتساءل عن الحداثة المموهة السائدة: "هل هي أزمة مجتمع أم أزمة نقد؟" ويرى رومية أن أزمة النقد الأدبي الحداثي نخبوية، ويضيق بضجيجها، فيقرر أنه نقد حدائث مأزوم، وسليل ثقافة مأزومة، امتدت إليها أزمة الحياة العربية المعاصرة<sup>(١)</sup>.

### الجامعة ونقدها ونقد نقدها:

إذا كانت الجامعات في الغرب الأوروبي قد لعبت في ستينيات القرن العشرين دوراً حاسماً في تطور النقد الأدبي، فإن ذلك لا يزال يبدو لدينا

وعداً. إلا أن صفحة جديدة للنقد الأدبي تفتتح في (حرمننا) الجامعي منذ حين، ومن ملامحها ومما يتصل بها أشير إلى:

١- المعوقات الجمة والمتراكبة، وأقلها أن الناقد (الأستاذ)، أو مشروع الناقد (الطالب)، لا زالا يلهثان خلف مرجع أو مصدر قد يكون صدر منذ عشرين سنة، فيما مضى الأمر بصنوهما في بقاع الأرض من البطاقات الميكروية إلى بنوك المعلومات. ومن طرائف هذه المعوقات مصادرة المبادرات التي يقوم بها بعض الأساتذة ليصلوا بين الكتاب والطالب في الجامعة وبين الحياة الأدبية والثقافية (نصاً وكاتباً وقضية)، لكان البيروقراطية وسواها من (الحسابات) غير العلمية تحيي بطريقتها ذلك التليد الذي حاول أن يخرس طه حسين - على سبيل المثال - يوماً. لكن ذلك ولّى وبقي طه حسين، كما سيولي هذا الطريف لتبقى تلك المبادرات - الالتماعات تؤكد وتثرى الصفحة الجديدة التي انفتحت للنقد الأدبي في (حرمننا) الجامعي. ومن المعوقات أيضاً الضغوط المعيشية التي تُفاقم أذى سواها من الضغوط، فينوء بها الناقد ومشروع الناقد كمواطن وكأستاذ وكطالب، وتتفشى بالتالي ظاهرة انكفاء الكثيرين من المبعوثين العائدين وأقرانهم ممن تؤهلهم جامعاتنا نحو حالة المدرس الذي يجترأ أطروحته وأطروحة أستاذه في مدرسية تجاوزها الزمن، فكم يفقدنا ذلك من نقاد ونقد؟

٢- لكن صفحة جديدة انفتحت وتفتتح، وتتلامع فيها جهود ثمينة في التأليف والترجمة، وفي تأسيس الأجيال التالية من نقاد المستقبل. ويعظم هنا نصيب الاشتغال في التراث، وفي الشعرى منه بخاصة، على المستوى التطبيقي.

ولئن كان على المرء ألا يبالغ، وأن يلحظ تواضع شطر كبير - وربما الشطر الأكبر - مما أنجز، فإنني أحسب أن علينا أن نحتفل بسلسلة من بعض المساهمات التي قدمها وهب رومية وعبد عيود وتامر سلوم



وعبد الإله النبهان ونضال الصالح وصالح صالح وعبد النبي اصطفيف  
وجمال شحيد وقاسم مقداد ومنذر عياشي ووفيق سليطين ونعيم اليافي وأحمد  
معينة وماجدة حمود وفهد عكام وسواهم، وبالطبع: كمال أبو ديب وأدونيس  
من السابقين.

أولاء، مع من فانتى نكرهم، باتوا يشكلون رصيذاً مهماً، ليس فقط بعددهم  
الكبير أو بعدد مساهماتهم، بل بتنوع هذه المساهمات، وما يتحقق فيها من  
استواء منهجي ونظري ومن تواصل مع الحياة الإبداعية والثقافية، كذلك بما  
يتأسس هنا للمستقبل فيما يشرف عليه بعض الأساتذة من أطروحات بعض  
الطلبة. وقد ينغص على هذه الفسحة من التناول تواضع مساهمة هذا الأستاذ  
أو أطروحة ذلك الطالب، فليكن الاحتفال إذن بنقد هذا النقد. وإنني لأحسب  
أن ذلك بات بالغ الضرورة من أجل المستقبل الذي ستندر فيه حصة الناقد  
الذي لم يعبر في معبر الجامعة.

وتجدر الإشارة هنا إلى تفتش الأطروحات الجامعية في الجامعات الغربية  
حول أدب الأحياء من المسنين وممن يلونهم، وذلك لفرط ما تداولت  
الأطروحات السابقة، طوال عقود، أدب الأموات من العظيم إلى العادي، حتى  
بات بعضهم يُنذر — مازحاً أو جاداً — بأنه لن يبقى عما قريب عدد كاف من  
الكتاب لتغذية النقد.

مقابل ذلك يأتي عندنا الالتفات إلى أدب الأحياء مثلجلاً وعلى استحياء،  
شأنه شأن الكتب المدرسية. فلماذا يجد واحدنا طلاباً في الجزائر أو تونس أو  
المغرب أو باريس يقضون السنوات في درس عمل له أو أكثر، وتحت  
إشراف كبار الأساتذة الجامعيين ممن هم في الآن نفسه من كبار النقاد، بينما  
لا زال ذلك يُعتبر هنا استثناء أو منة أو...؟

٣- لقد خرجت أغلب وأبرز المناهج النقدية الحداثية الغربية التي أطاشت  
بلبّ الكثير من مبدعينا ونقادنا، من المؤسسة الجامعية. هل أنكر برولان

بارت وجوليا كريستيفا وجيرار جينيت وجاك دريدا ونورثروب فراى وتيرى  
إيجلتون وادوارد سعيد وسواهم وسواهم؟

ترى متى سيكون لنا أقل القليل من ذلك؟ وما الذى ينبغي فعله كي يكون  
اتجاهنا صحيحاً وسيرنا حثيثاً نحو الإجابة الناجعة على مثل هذا السؤال؟

٤- ومما يتصل بالفقرات السابقة أخيراً ما يترجع في جامعاتنا من السلبية  
التي قامت في الغرب بين النقد والجامعة، بسبب تحول أغلب النقد إلى  
ممارسة اختصاصية داخل السور الجامعي المتعالي والعازل عما هو في  
الخارج من حياة.

هل هذا الترجيع قدر مقدور بدعوى التخصص واللغة والاصطلاح والجهاز  
المفاهيمي؟ هل هو تعبير آخر عن أزمة الحداثة؟ هل هو تلك الحلقة المفقودة  
التي لا بد من معالجتها كيلا يكون النقد الأدبي رطانة ونخبوية صماء، وكىلا  
يفقد دوره الاجتماعي والتويرى وفعاليته الإبداعية والثقافية؟

\*\*\*

على أية حال، ها هي السكرة تروح — كما أرجو — وتأتي الفكرة، كما  
يقول المثل الشعبي. ها هو الضجيج يبدأ يتراجع، لينتقم السؤال بالنقدى. ها  
هو الفن والتاريخ يعودان جنباً إلى جنب إلى الساحة النقدية — كما يقول  
تاديه — بعدما طردهما الناقد الأدبي الأيديولوجي والشكلاني. ولذلك يلح  
المرء على الدعوة المتعالية إلى رأب الصدع بين النقد والتاريخ، بين الناقد  
والمبدع، وبينهما وبين القارئ. وفي هذه الدعوة ترتفع الصلوات على روح  
(أسطورية) النظرية الأدبية الخالصة والإبداع الخالص. فوداعنا للقرن  
العشرين، وإقبالنا على القرن الحادى والعشرين، يدفعان بتلك الأسطورة مهما  
تدرعت بالأكاديمية وتحصنت بالحداثة وما بعدها. ولعلنا أيضاً نصغي بعمق  
إلى دعوة رولان بارت — وتجدها — إلى النقد المتعاطف، فننزع عن النقد  
— ونقده — شبهة البوليسية، ونفكر فيما هو اجتماعي وسياسي وثقافي، فيما

هو تاريخي وإيداعي – إيداعي أولاً وآخرأ – في هذا الحقل الواعد: حقل النقد، متسلحين بمعرفة أثرى وأدق، وبشجاعة أكبر، فكيف يكون ذلك؟

## الهوامش:

---

(١) لقد بالغت في الإيجاز هنا تعويلاً على ما سبق لي أن قدمت في نقد الحداثة في كتابي (بمثابة البيان الروائي)، مذكور.



## تجذير الحداثة ونقدها

خلال السنوات الثلاث الماضية عدت أكثر من مرة إلى كتاب محي الدين اللانقاني "آباء الحداثة العربية: مدخل إلى عوالم الجاحظ والحلاج والتوحيدي"<sup>(١)</sup>، وبخاصة إلى مقدمته، حين أصاف صوتاً فكرياً حداثياً أو نقدياً أو إبداعياً ينقد التجربة الحداثية العربية، برمتها أو بشطر أو أكثر منها، وهو ما أخذ يتواتر، ابتداءً بالحداثة الشعرية. وقد سعيت إلى نقله منذ سنوات إلى الحداثة الروائية، ومنه جاء قولي بالمنعطف الروائي العربي الجديد. وربما يكون كافياً هنا أن أنكر بسيد البحرأوى ومحمد جمال باروت وعبد الرزاق عيد ومصطفى خضر، من بين كثيرين.

أما سبب العودة إلى "آباء الحداثة العربية" فلعله ترميز هذا الكتاب للأصوات التي سعت إلى تجذير الحداثة في شطر أو آخر من التراث، مع أو من دون التجذير في فضاء (أم فضاءات) الآخر الأوروبي بخاصة والكوني بعامة، ومع أو من دون نقد التجربة الحداثية العربية. وهي الأصوات التي تميز بينها صوت محي الدين اللانقاني، مع ندرة، بالقطع مع ما يعده كثيرون إرهابات حداثية كانت بين أواخر القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين. فبحسب اللانقاني لا يمكن البحث عن الآباء فبمن نظّروا و/أو أبدعوا في تلك الفترة — ولننكر أن من أصواتها جبران وطه حسين مثلاً — بل لا بد من الرجوع إلى العصور الزاهية الثقافية العربية للعنور على الآباء، فلماذا هذا الجزم، في الوقت الذي خفت فيه أو صممت الأصوات التي كانت

تتفي أي جذر للحدث العربية في التراث البعيد أو القريب، ولا ترى من جذر إلا في الفضاء الغربي؟ ألا ينطوي الجزم بالتجذير في العصور الزاهية - وفي كل حال علينا أن نضيف في العصور غير الزاهية حيث ظلت الالتماع تتقد - على مناظرة من رأى في أبي نواس بولير العرب، أو من رأى في أبي تمام مالارميه العرب؟

يرى محي الدين اللانقاني أن من سوء حظ الحدث العربية - وهو يعنون مقدمة كتابه بهذا العنوان: "حدث سيئة السمعة" - بجلبها التأسيسي والتأصيلي، أنها دخلت في متاهة حدث الزمن، وأهملت حدث النص، وأنها غرست قصداً، وعن سوء تقدير، خارج تربتها الجمالية، واعتنت بالمستور والمنقول أكثر من عنايتها بالأغصان النابتة من جذور تراثية، لا تقل حدثاً عن المعاصر.

هذا الاستيراد هو علة عرج حدثنا إذن. وإليه يضيف اللانقاني أن الأصولية الفنية لحركة الحدث لا تقل تزمناً وتعصباً عن الأصولية السياسية التي نمت بالتزامن معها. ومنه يمضي اللانقاني إلى ما سماه بحزب الحدث العربية المعاصرة الفرانكفوني والأنجلوسكوني، في متابعته - الحزب - أو هام عصر النهضة بالتغريب. ولست أدري لم لم يضاف هنا الفرع السوفييتي إلى ذلك الحزب، شأنه شأن أغلب الذين يغضون الطرف عن هذا الجذر الحداثي الذي فعل فعله ربحاً طويلاً في الفكر والإبداع، وليس فقط في السياسة.

ليست الحدث بالنسبة للانقاني معاكسة للقادمة، ولا مرتبطة بزمان معاصر أحداثه، لكنها قوة صاهرة تجمع خلاصات الجذر، مع تجارب العصر، وتدخل في أفق ثقافة كونية. وتأخذ الحماسة بالانقاني هنا مأخذها، فتضيف أن هذه الثقافة لا يربطها زمن ولا يحدّها مكان. وستعود هذه الشعارية في موقع آخر يغدو فيه الفن الأب الحقيقي للثورات. على أن اللانقاني يعرف

كيف يرسل الشعارية وكيف يحكمها، وكيف يمضي مع الحماسة، ثم كيف يقبض عليها، فتراه يعد الفن الابن غير العاق للقواعد والأصول، أو تراه يؤكد على أننا لا نعود إلى الآباء لنحارب الحاضر بأسلحة الماضي.. ولعل ما يتوج ذلك هو نظره للنص الحدائي على أنه النص المتجذر في التجربة الإنسانية، والحامل لموقف كوني من الوجود والإنسان، والمراهن على الجمال والحرية، مهما كانت قدامته التاريخية.

على هدى مما تقدم يوزع المؤلف كتابه على ثلاثة مداخل، خص بالأول منها الجاحظ (نزهة على شواطئ ابن بحر: الجاحظ في مرآة الأدباء والسياسيين والنساء)، وخص الحلاج بالمنخل الثاني (فصول منسية من التصوف السياسي: التاريخ السري للحسين بن منصور الحلاج)، أما المنخل الثالث فخص به التوحيدى (منطق السلطة وهواجس المتقين: ثنائية التمرد والاستسلام في تجربة أبي حيان التوحيدى). وسرعان ما متصدق الفصول — المداخل عنواناتها، فتبين عن وظيفة الكتابة باختيارها لأب حدائي بعينه، وللحظة أو أكثر من لحظات هذا الأب أو ذاك، مما يؤكد غرض مقدمة اللانقاني، وهو ليس بالغرض الأكاديمي، على الرغم من المكنة الأكاديمية البادية بقوة في الكتاب، والمدللة على الأكاديمي المنسي أو المغبون في محي الدين اللانقاني.

مع الأب الأول (الجاحظ) يأتي أولاً النظر إليه مثلاً، فهو في أمة العرب مثل أرسطو عند الإغريق "ما من فكرة إلا وإليه تعود، وما من علم إلا وعنده منه نصيب". ويعزز اللانقاني ذلك بما ينقل عن الراهب الجاحظي (طه الحاجر) تعليقه لاتقطاعه للجاحظ، قوله: "هذا رجل لا يشيخ أبه ولا تمل صحبته، وسوف تجده جديداً في كل مرة تعود إليه". ومما يستوقف اللانقاني من هذا الأب في هذا المقام أن كتاباته تخاطب الإنسان في كل زمان ومكان، وأنه استطاع أن يمرر من فوق رؤوس رقباء زمانه ما يريد، وكأن اللانقاني يخاطب هنا عصره العربي العتيق، فيضيف أن أخطر أنواع الكتاب كاتب

يمرر رأيه دون صراخ، مثلما فعل الجاحظ في المناظرات (البريئة) بين الكلب والديك في كتاب "الحيوان". وتتصل بذلك قراءة اللانقاني لتحويلات الزيات إلى ديكتاتور مجدد في أساليب القمع، ولفنته إلى النزوع العربي للجاحظ، واحتقاره لنفجة الكتاب وnergسيتهم، وهجائه لبعض كتاب زمانه في رسالة "نم أخلاق الكتاب". كما يتوقف اللانقاني عند كتاب الجاحظ المفقود "النساء"، والذي اهتدى لمضمونه من وريقات في المتحف البريطاني، يشك في أنها الفصل الناقص من كتاب "الحيوان"، أو أنها كتاب "النساء"، وهو بحسب اللانقاني أول كتاب في العشق وفلسفة اللذة. ولعل الأولى هنا كان أن تشغل الأكاديمية، ولا تكفي بالمقارنة مع ابن حزم أو الظاهري.

إلى ما يشير فيما تقدم إلى الحدائي عند الأب الأول، يشدد اللانقاني على صدور هذا الأب في كتاباته عن عقلية جدلية، وعلى احترامه للرأى الآخر. ثم يمضي إلى الأبوين التاليين من القرن الرابع للهجرى، وأولهما سلطان الملامتين أبو المغيث الحلاج، صاحب الفتوحات السريالية ورائد القصيدة الحرة — ومن الأمثلة: طواسين النقطة، والالتباس، والمشينة، والدائرة، والتتزية... — فهل عدنا إلى من يعد أبا نواس بولير العرب، وأبا تمام مالارميه للعرب؟

يعيد اللانقاني رسم سيرة الحلاج، من أجل إعادة النظر في رفض بعضهم لتسييس التصوف، مفنداً دعوى فصل الفن عن السياسة، والأدب عن المجتمع. ويقترح اللانقاني دراسة الحلاج في سياق الحركة القرمطية؛ إذ حوكم وأعدم بتهمة الانتماء إليهم — ينبغي التنبيه هنا إلى كتاب اللانقاني: "ثلاثية الحلم القرمطي" — ويتساءل عما إن لم يكن الحلاج هو الحسين الأهوازي مؤسس الثورة القرمطية مع بعض فلول ثورة الزنج المهزومة، كما يؤكد أن الحلاج كان المستشار الشخصي للحسين بن حمدان القائد العسكري الذي عمل في الانقلاب على المقتدر وتنصيب ابن المعتز. وإذا كان اللانقاني



يدحض ما جاء به ماسينيون بصدد قرمطية الحلاج، فهو يؤيده في اعتباره حركة ابن المعتز الإصلاحية، حلاجية بالكامل.

من توحد المبدع بإبداعه حد الموت، ومن لحمة الإبداع والمبدع السياسية والاجتماعية، إلى تلك الشكل الجديد الذي جاءت به الطواسين، تتلمع بنظر اللانقاني الحداثة الحلاجية، لتأتي أخيراً الحداثة التوحيدية، غير منقطعة عن الأبوين السابقين. فالتوحيدى وضع كتاباً في تقرّظ الجاحظ، وكان يعد كتبه هي الدر النثير، كما كان يعدده واحد الدنيا. والتوحيدى أيضاً هو من أنشأ بذرة الحج النظرى عند الحلاج، فجاء بالحج العقلي.

يتوقف اللانقاني عند رد التوحيدى استبداد السلطة أحياناً إلى خنوع الناس، وخصوصاً منهم الكتاب الذين يسبق فيهم — منكرأ بالأب الأول — الانتهازية والنفاق والوصول في حالات كثيرة إلى المشاركة في التجسس والاستخبار لصالح هذا الطرف أو ذلك. أما حداثة التوحيدى فيراها اللانقاني في أحداث الليلة الأولى من "الإمتاع والمؤانسة"، حتى يمكن اعتبار بعض فقراتها بياناً تأسيسياً لحداثة ذلك الزمان الفنية، حيث رحابة الفكر التي تزوج المتعة بالأنس في فهم النص المكتوب والشفاهي، ودورهما في صقل العقول والنفوس: "والحس شديد اللهج بالحادث والمحدث والحديث، لأنه قريب العهد بالكون، وله نصيب من الطرافة. ولهذا قال بعض السلف: حدثوا هذه النفوس فإنها سريعة الدثور، كأنه أراد اصقلوها واجلوا الصدا عنها، وأعبدوها قابلة لودائع الخير، فإنها إذا دثرت — أى صدئت، أى تغطت، ومنه الدثار الذى فوق الأشعار، لم ينتفع بها، والتعجب كله منوط بالحادث، وأما التعظيم والإجلال فهما لكل ما قدم.. فإذا قيل لإنسان: حدث يا هذا، فكأنه قيل له: صل شيئاً بالزمان يكون في الحال، لا تقدم له من قبل". ويرى اللانقاني أن رحابة التوحيدى الفكرية تتأكد أيضاً في نكاء السؤال في "الهوامل والشوامل"، كما تشع روحانياتها في "الإشارات الإلهية"، ويكتمل سطوعها في "المقابسات".

ويرجح اللانقاني انتساب التوحيدى إلى إخوان الصفا، ومشاركته في تأليف رسائلهم، وهو الذى يعود إليه فضل الكشف عن بعضهم، مثل زيد بن رفاعه والبستي والعوفي والمهرجاني والزنجاني.. وينتهي اللانقاني إلى أن المشروع الإصلاحى للتوحيدى يتشابه في نقاط عديدة مع مشروع عصر النهضة ومفكره وطروحاته "فلا غرابة والحال هذه أن نجد إعادة الاعتبار لهذا المفكر والمتقف الكبير تبدأ في عصر التنوير، وأن ترى نصوصه الهامة النور على يد أحمد فارس الشدياق أولاً، ثم يكتمل نشرها وتنقيحها وتحقيقها والعناية بها على يد الجيل الذى أتى مباشرة بعد جيل التنوير، وحافظ مثله على علاقة يشوبها عدم الوضوح بين المتقف والسلطة". فهل يصلح هذا القول من النفي القاطع للأبوة فيما بين منتصف القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين كما تقدم؟

لقد أراد اللانقاني من توقيت إطلاق كتابه عام ١٩٩٨ أن يكون مؤشراً رمزياً لنشوء جيل جديد في الحداثة العربية، يصلها بتراتها، وهو الغرض الذى تعاوره كثيرون من قبل. وإذا كان آباء الحداثة العربية — وهم ليسوا فقط أولاء الثلاثة الذين يكبرهم اللانقاني بحق — قد حققوا — كما يقول — تجديداً ملحوظاً يتطلبه كل نظام معرفي، وإذا كانت نصوصهم النضرة فتحاً جمالياً وعقلياً، فالوكد دوماً هو ألا نعود إلى الماضي، لنحارب بأسلحته الحاضر، وها نحن نرى الدواهي جراء من يفعلون ذلك. والوكد هو أن نجعل من التراث الجناح الذى يساعد على فتح آفاق جديدة أمام الحداثة المعاصرة بأسئلتها القلقة والمتشعبة، مما لن يتحقق بغير النقلة العقلية في الفكر النقدي — كما ختم محي الدين اللانقاني مقدمة كتابه المثير في إمتاعه وفي إيناسه — وعلى الطريق إلى ذلك، قد يكون لواحدنا أن ينشد من إشارات التوحيدى :

فلا نكر إلا وقد خانه النسيان  
ولا أنن إلا وقد برمت بالإصغاء

ولا لسان إلا وقد كلّ من الإسهاب  
ولا بدن إلا وقد فتر من العناء  
ولا خاطر إلا وقد وقف عن السنوح  
ولا بال إلا وقد كسف بالقنوط  
فهل يا سيدى إلى شجو قد مرت علينا كأسه  
وتقطعت بنا عليه أنفاسنا وأنفاسه

## **الهوامش:**

---

(١) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨.



## فِي نَقْدِ الشَّعْرِ



## حلمي سالم: حقوق الإنسان في الشعر

مع كتاب حلمي سالم "الحدائث أخت التسامح: الشعر العربي وحقوق الإنسان"<sup>(١)</sup> يتجدد السؤال النقدي عن الأُلجّة وعن الجمالية في مثل هذه الدراسات المندرجة في عقد الأمم المتحدة لتعليم حقوق الإنسان (١٩٩٥ - ٢٠٠٤). ولا يفوت حلمي سالم ذلك، فيؤكد من البداية على أن المدخل الصحيح هو النظر النقدي للتشكيل الجمالي في الشعر. أما (هوادي) الكتاب فيحددها سالم في المقدمة، انطلاقاً من طبيعة الفن كتجسيد لحق الإنسان في الابتكار، ومن نشأة الشعر متواشجاً مع حق الإنسان في العمل والغناء. وشاهد المؤلف هنا هو في تعاليم أمّنحوبي من الألب الفرعوني، مما يتعلق برفض العنف وحماية الآخر وإعمال العقل وإطلاق المخيّلة. ومن هنا يمضي المؤلف إلى ما اعتمد من قول في الحدائث، وهو ما لا يكتمل إلا بما سيلي في الكتاب، لتكون الحدائث إيمان المبدع بالعقلانية في وجه النقلانية، وبحقه - واجبه في الابتكار، مما يعني فتح (صناديق المحرمات) أو (التفاحات المحرمة): الدين والسياسة والجنس. والحدائث، بهذا النظر، من حيث المبدأ، حق من حقوق الإنسان، حق في الكشف والبحث والمغامرة، وهي - كالقراءة - أخت التسامح، دون أن يعني أنها نفي للصراع ودعوة إلى الاندياح أو التطامن والمسالمة، لأنها إعلاء لتقاليد الصراع التي تعني الإيمان

بالتعددية، وعدم احتكار طرف للحقيقة المطلقة، كما تعني أن قبول الآخر هو قبول الذات.

على ضوء ذلك يتقرئ حلمي سالم الحريات الثلاث التي رفعت لواءها الحداثة الشعرية العربية: حرية الوطن، حرية الرأي، حرية الجسد، ابتداءً من تعبير جبران عن حق الاختلاف في الدين والعقيدة، إلى تعبير أدونيس عن حرية العقل والحس. ويسوق حلمي سالم هنا أمثلة طازجة لصدمات الحداثة مع السلفيين من خصوم حرية الرأي والاعتقاد والتعبير، الماضوي منهم أو الواحدى، أو السياسي السلطوى المستبد، كالذى وقع لقصيدة عبد المنعم رمضان "أنت الوشم الباقي"، أو لقصيدة نزار قباني "متى يعلنون وفاة العرب"، أو لديوان حسن طلب "آية جيم"، أو لديوان عبده وازن "حديقة الحواس".. أو كالذى كان من اعتقال محمد عفيفي مطر لشهور جراء موقفه من حرب الخليج الثانية، والأثر الباقي للتعذيب بالكهرباء على أنفه. وسيوالي المؤلف في متن الكتاب القول في هذه الأمثلة وفي سواها، مجادلاً الخصم من وجهة نظر بنود الإعلان العالمي لحقوق الإنسان. ولعل المفصل الحاسم في كل ما تقدم — بعد أن يقرن المؤلف بين بداية ثورة الشعر الحديث وصدور الإعلان العالمي لحقوق الإنسان عام ١٩٤٨ — هو القول بأن جملة مفاهيم حقوق الإنسان في الشعر والأدب هي التعبير الجديد البديل لما عرف منذ عقود قليلة بالالتزام في الأدب. ويعلل المؤلف ظهور (المصطلح الجديد) بانتهاء النظم الاشتراكية وصعود الفكرة الليبرالية، متوحشة كانت أم رقيقة. ولعل المقارنة بين ما يذهب إليه حلمي سالم هنا، وبين آخر ما أرسلته عتبة من أربعة عشر كاتباً وناقداً عربياً في الالتزام (مجلة نزوى العمانية — العدد الأول لعام ٢٠٠١)، أن تؤكد الخروج من القول القديم في الالتزام، إلى أفق

جديد للنظر في الذات والجماعة والفن، يلتزم فيه بقوة الإعلان العالمي لحقوق الإنسان.

ينضد حلمي سالم كتابه في أربعة فصول تتنظر في تجارب ما ينوف على عشرين شاعراً، فضلاً عن الإلماعة إلى سواهم. ويبتدئ الكتاب بالشيوخ (صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي). فيلفت قوله بصدد الأول في (الظلم الأهلي) الذي يمارسه الأفراد على الأفراد، وفي تشخيصه للخلاص بالحرية عند عبد الصبور، مخالفاً تحديد لويس عوض لذلك بالحب والموت. وتلفت هنا أيضاً وقفة الناقد مع قصيدة حجازي "اغتيال" والمتعلقة باغتيال وصفي النل عام ١٩٧١، فيقرن القصيدة إلى قصيدتي أمل دنقل في اغتيال يوسف السباعي عام ١٩٧٧، ومحمود درويش في اغتيال ماجد أبو شرار عام ١٩٨١، ليصل إلى معارضة حجازي لمبدأ الاغتيال، كما كان منه بصدد اغتيال فرج فودة أو المهدي بن بركة أو سواهما. على أن توقد الفصل الأول يأتي في دراسة المؤلف لتجربتي محمد عفيفي مطر وأمل دنقل. فمع الأول يستعيد قوله إبراهيم فتحي في مطر (شاعر عابر الأجيال) كما يستعيد من مطر نفسه: الشعر ملزم لا ملتزم. ويرى حلمي سالم أن حادثة جيله (سبعينيات القرن الماضي) قد جعلت مطر رأساً لسهم. ويدرس تطور شعره خلال أربعين سنة، أخذاً عليه المبالغة أحياناً في التجريبية والتجريدية، وغرامه بالحوشي، وغلوه القومي الذي جعله يهاجم الفرعونيين في كتابه "أوائل زيارات الدهشة: هوامش التكوين". وفيما يبدو من قبيل الاستدراك والعودة إلى مسألة الكتاب / عنوانه، وكما سيفعل المؤلف مراراً، نراه يمتضي مما يعده تطرف مطر في الهجوم على الفرعونيين مقابل العروبيين في

مصر، إلى انزلاق الشعراء في نفى المختلف وإنكار الآخر. ويضرب أمثلة لذلك بتحريض حسن فتح الباب على منع شعراء الحداثة (غير المؤيدين) من ندوات الهيئة المصرية للكتاب، وبفصل أدونيس من اتحاد الكتاب العرب في سورية، وبوشاية صالح جودت بنزار قباني إثر قصيدته "هوامش على دفتر النكسة"، وبدعوة حجازي لتدخل الدولة في اختيار الشعر الذي تنشره المؤسسات الرسمية، وبتهليل بعض الشعراء لانقلاب العسكر على الانتخابات في الجزائر... وتستوقف في هذا الفصل الالتماع المقارنة بين صقر مطر وصقر أدونيس وصقر دنقل، و(حادثة التعذيب) كما عبر عنها مطر في ديوانه "احتفاليات المومياء المتوحشة - ١٩٩٥" والذي صاغ فيه تجربته في السجن بسبب موقفه من حرب الخليج الثانية. أما بصدد (محمد أمل دنقل فهم محارب)، فينقد المؤلف الموقف السلبي له ولجيله من شعر دنقل، ويستقرئ من ثراء تجربته التراثية الدلالة على روح التسامح الديني والفكري. وكما سيفعل بصدد نقاد وشعراء آخرين، يعرض هنا لبعض ما كان من نقود الشاعر المعنى، ملامساً نقد النقد بصدد كتاب سيد بحراوى "البحث عن لؤلؤة المستحيل" والذي أوقفه على قصيدة دنقل "مقابلة خاصة مع ابن نوح". وتجدر الإشارة هنا إلى ما جاء في كتاب سابق لحلمي سالم هو: "هيا إلى الأب - ١٩٩٨" عن سيرة أمل دنقل التي كتبها أحمد الدوسري، وعن أدونيس ومحمد عفيفي مطر، مما توخى تقديم (نموذج صحي) عن العلاقة مع الأب - الأجيال الشعرية والنقدية السابقة، قوامه التفاعل الجلي، لا القتل.

في الفصل الثاني من كتاب "الحداثة أخت التسامح.." يتدافر سعدى يوسف والسياب وأدونيس والبياتي ونزار قباني وتوفيق زياد ومحمود درويش. وإذا



كان بعض هذا الفصل كبعض سواه أشبه بمقالة تظل تفتقد تسوية اندراجها هنا أو هناك في الكتاب — ما خصّ ملك عبد العزيز مثلاً — فأية تلك التدافر تبدو في دلالة تجربة سعدى يوسف على إيمان شاعر الحداثة بحق القارئ — الإنسان بالمشاركة في إبداع النص، وبالتالي: انطلاق نص الحداثة من التعدد لا الواحدية، ومن أساس ديموقراطي، لا ثيوقراطي، ومن قبول الآخر كجزء من عملية الخلق، لأنه يبدأ من النقص، لا الكمال. ويؤسس الناقد ذلك في فكرة القرين في شعر (جوهره الشعر العراقي الباقية) كما يلقب سعدى يوسف، وفي توظيفه للبياض، وريادته للعناية الشعرية الراهنة بالهامش وبالروح الخفي، وصولاً إلى الربط بين عناية فكر حقوق الإنسان بالإعاقة، وبين تيمة العمى كنقيض لتيمة الرؤية، وكجوهر لها في شعر سعدى وآخرين. ويعود حلمي سالم مع السياب إلى فكرة التسامح الديني، إذ يرى أن تجسيد شعر الحداثة العربية لها، بما ينطوي عليه من علمانية وتعددية، كان نتيجة النقاء التيار الديموقراطي العقلاني في التراث، بالمستتير من الثقافة الغربية، وبالفكر الاجتماعي الذي روجته الراديكالية النسبية للبورجوازية الصغيرة، إضافة إلى فكر التحرر القومي العربي الذي حل محل الرابطة الدينية، وإلى الاجترارات الفردية للمواهب الشعرية الكبيرة. وكما كان مع سعدى، يقرن حلمي سالم بين ما تردد في شعر السياب عن المعوقين، وبين فكر حقوق الإنسان، منبهاً إلى اقتران ظهور قصائد السياب التجديدية عام ١٩٤٨ مع صدور الإعلان العالمي لحقوق الإنسان.

وتتوالى أية تدافر هذا الفصل أيضاً عبر دلالة موقف نزار قباني من قصيدة النثر على قبول الآخر، واختراق شعره لثالوث التابوهات في الدين

والسياسة والجنس، كذلك عبر تقمص محمود درويش لشخصية الديكتاتور في "خطب الديكتاتور الموزونة"، وعبر دلالة قصيدته "ريتا" على التسامح الديني والتفريق بين الجديد كما يمثل له من تجربة فريد البرغوثي، بالمقارنة مع تجربة توفيق زياد، وكذلك رصد انتقاد أدونيس في شهادته "الشرع والشعر" لحركة حقوق الإنسان العربية في تقاعسها عن مواجهة الرقابة، وفي عدم التأكيد على حق المخيلة كحق أصيل من حقوق الإنسان.

مع الفصل الثالث ينتقل حلمي سالم مما يبدو متن شعر الحداثة إلى ما يبدو هامشه، وهذا ما سيتأكد في الفصل الأخير الذي يتعلق بتجارب حسن طلب وعلى قنديل ومحمد فريد أبو سعدة وإبراهيم داوود وكريم عبد السلام وعماد أبو صالح، وحيث يدلل المؤلف على مكنته النقدية، غير أنه بوهن الصلة مع موضوعه الأساس، فيرصد شعرية الراهن والتفاصيل، وتيمات الجرائد والموت والفقد، والاتجاه إلى السرد والعدوانية، وبطولة الكومبارس. أما الفصل الثالث "الكتابة بنون النسوة"، والذي يترامى في تجارب نازك الملائكة وملك عبد العزيز وعالية شعيب - وحُشِرَتْ فيه ليلي العثمان - فيغلب عليه الجدل مع أطروحات النسوية الحديثة، ليؤكد موقف المؤلف ضد اختزال الأيديولوجيا في البيولوجيا، ومعارضته لهيلين سيسكو في تحديدها لمهمة المرأة الكاتبة بانتهاك قوانين الخطاب الذي يقوم على مركزية القضيب، لأن التابو لا يفرق بين رجل وامرأة، ولأن الكتابة لا جنس لها، كما تقول ميري التلمساني.

لقد ساق حلمي سالم في مواطن عديدة من كتابه شواهد طويلة (من إيلوار وعبد المنعم رمضان ونزار...)، فضلاً عن الشواهد الأقصر والأكثر. ولأن

ذلك، فيما يبدو، لم يف بالحاجة التحريضية للكتاب، والتي تسفر فيه مراراً، فقد ختم الكتاب بقصائد مختارة لخمسـة عشر شاعراً، يشع فيها من نزار قباني هذا السؤال: "لماذا يسقط متعب بن تعبان في امتحان حقوق الإنسان؟". وبهذه المختارات يتأكد ما نم عنه الكتاب بجملته من الذائقة النقدية لمؤلفه الشاعر، وتتأكد قيمة الكتاب وضرورته الآن وغداً، على الرغم مما يؤخذ عليه في استخدام المصادر والمراجع، أو من الاستطراد، أو من الميل عن غرض الكتاب إلى الشهادة على شاعر أو على نص... مما تحوط له المؤلف منذ المقدمة بالنأي بنفسه عن الأكاديمية ومتطلباتها. ولعل ذلك لم يكن لولا أن حلمي سالم شاعر أقبل على مكابدة السؤال النقدي عن الأُلجة والجمالية بين الشعر وبين حقوق الإنسان.

## **الهوامش:**

---

<sup>(١)</sup> مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، القاهرة ٢٠٠٠.

سعد الدين كليب:

## الدراسة الجمالية

في تصديره لكتابه (وعي الحداثة: دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)<sup>(١)</sup> يرى سعد الدين كليب أنه لا يبالغ إن ذهب إلى أن النقاد قد أنجزوا الحداثة تنظيراً مثلما أنجزها الشعراء إبداعاً، لكن شرعية المقاربات الجديدة تقوم في أن ليس من كلمة فصل في الشعر والفن بعامة. بيد أن في هذا التقويم لما أنجزه النقاد والشعراء من المبالغة ما فيه، فضلاً عن تجاوزه لما أنجز النقاد من درس الشعر الحدائثي، وليس فقط من التنظير. وتظل هذه المبالغة أدنى مما سيلها، عندما يحدد الناقد مقاربته النقدية التي ستشغل كتابه: المقاربة الجمالية التي يرى أن النقد المعاصر، قصر عنها إلا جزئياً وعرضياً. تتطلق مقاربة الناقد — فيما يبين — من أن الفن نتاج الوعي الجمالي السائد والمشروط بالبنية المجتمعية العامة، فلا تبدل في الفن إلا بتبدل الوعي الجمالي الذي لا يتبدل إلا بالتبدل الاجتماعي الحاسم، أي إن "الفن ليس انعكاساً مباشراً للواقع، بل هو انعكاس للوعي الجمالي المشخص تاريخياً من جهة، والمشخص فردياً من جهة ثانية" (ص ٦). ولا يخفى ما في ذلك من رفع (الانعكاس) من أسس الفج الأول الذي هيمن روحاً، إلى أسس ثانٍ يردد صدى الأسس الأول بقدر ما يستجيب لضغط الحداثة بعامة. وهذا ما يتلامح في متابعة الناقد إلى أن الشكل الفني هو مظهر الوعي الجمالي — شكله، وإلى أن أي تبدل في الوعي ينعكس تبديلاً في الشكل، ولكن بلا ميكانيكية أو جبرية، إذ قد يتمكن الشكل من استيعاب تبدلات الوعي غير الجوهرية، أما التبدلات الجوهرية فيه، فتحتّم التبدل الشكلي، وهذا ما سيلح عليه الناقد من بعد، دون أن يتقرى قدرة الشكل على الثبات، وبطء تحولاته، وتناهي انفجاراته، فإذا



بالانعكاس يترجع على غير ما يروم الناقد، وعلى الرغم من إشارته العابرة في الفصل الثاني من كتابه إلى ثبات الوعي الجمالي تاريخياً، بالقياس إلى أشكال الوعي الأخرى.

يتوزع كتاب (وعي الحداثة) على خمسة فصول، يتعلق أولها (الحداثة الشعرية في النقد الأدبي المعاصر) بنقد النقد، فيما تستبطن الفصول الأخرى نقد النقد وهي تشغل على نصوص شتى لعلّي كنعان ومحمد عمران وفايز خضور ونزيه أبو عفش ومصطفى خضر ومحمد الماغوط وأدونيس وصلاح عبد الصبور ومحمود درويش و خليل حاوي وسميح القاسم والسياب وعبد الوهاب البياتي وأمل دنقل ومحمد الفيتوري وأحمد عبد المعطي حجازي وسعدي يوسف ومريد البرغوثي وبلند الحيدري ومحمد علي شمس الدين...

أما الفصل الأول فيرمي موجزاته في (النقد ونشأة الحداثة) وفي الأنساق النقدية (الموسيقى والأسطوري والصوري والرؤيوي) وما قدم فيها محمد النويهي ويوسف اليوسف وعز الدين إسماعيل وجبرا إبراهيم جبرا وأدونيس، لينتهي إلى أن الإشكالية التي عاناها النقد في أنساقه تلك، تكمن في النظرة الجزئية إلى الحداثة، وفي اضمحلال المعالجة الجمالية لها - مؤكداً أن النسق الصوري هو الأقرب إلى المعالجة الجمالية - وفي توهان النسق الأسطوري فيما هو حدسي وغرائبي وميتافيزيقي، وفي قطع صلة الحداثة بما سبقها من محاولات تجديدية في الرومانتيكية الشعرية العربية، مما أوحى بقطع الحداثة مع كل ما هو ناجز في الشعر العربي. وعلى الرغم من هذه الإشكالية، يرى الناقد أن النقد المعاصر قد أنتج معرفة نقدية بالحداثة الشعرية لا يمكن تجاوزها، كما أن ذلك النقد لم يقصر عن وعي تلك الحداثة، بكشفه لما هو إيجابي وسلبي منها. والحق أن كثيراً من النقد الحداثي للشعر الحداثيبالغ في شمولية النظر إلى الحداثة (أدونيس أو كمال أبو ديب مثلاً)، كما سعى بعض ذلك النقد إلى تجذير الحداثة الشعرية في التراث. وأما نسبة قرابة



النسق الصوري إلى المعالجة الجمالية، فتغليبها ينهض على فهم بعينه للجمالي في الفن بعامة، وفي الشعر بخاصة، يسدّ (الصورة) على ما يراه آخرون من عناصر أخرى في قوام الجمالي، تشارك الصورة أو تتقدم عليها أو تتأخر.

يعود الناقد في تمهيدته للفصل الثاني (الوعي الجمالي في الحداثة الشعرية) إلى أطروحته المركزية في الجمالي في النقد والشعر، فيرى أن الوعي الجمالي كان منطلق الحداثة الشعرية العربية، لكنه ظل هامشياً في نقد تلك الحداثة، بسبب من قلة عناية هذا النقد بعلم الجمال نظراً وتطبيقاً، مما انعكس سلباً فيه، كتحويله الجزئي إلى كلي، أو عزل المستوى الفني عما يدعوه كليب بـ (المضمون الجمالي).

وعلى العكس من هذا الإرسال لـ (المضمون الجمالي) على بهمته، يعرف الناقد الوعي الجمالي "بأنه الوعي الذي يتناول الظواهر والأشياء من خلال سماتها الحسية وأثرها في الطبيعة النفسية والروحية للمتلقى، منطلقاً من المقاييس الجمالية التي تشكل مضمونه القيمي" (ص ٢٧). ويحدد الناقد سمات الوعي الجمالي في الحداثة الشعرية العربية بثلاث: التجالدية، والدرامية، والكلية.

أما الأولى فيقترحها بدلاً من الجدل (الديالكتيك)، معولاً على معنى التفاعل في الصيغة الصرفية، وهو ما يبدو محلاً. ولأن سمة التجالدية جوهرية، يرمي الناقد بوجيز فلسفي ينتهي إلى أن الحداثة الشعرية التي ليست تياراً واحداً، تتطلق في تقويم الجمال من نظرة مشتركة، ولا تتباين إلا على صعيد الحوامل الجمالية، تبايناً أيديولوجياً، لا جمالياً، بدليل السمات الفنية العامة التي تنظم النص الشعري الحدائي، وهي السمات التي يتقراها الناقد في الشكل الإيقاعي والبنية الصورية. غير أن ما آلت إليه الحداثة الشعرية يشكك في هذا التوحيد لمنطلقها الجمالي. كما إن رهن تباين الحوامل

الجمالي بالتباين الأيديولوجي، هو تغليب للأيديولوجي في النقد أو نقد النقد على سواه. وعلى كل حال فثراء السمات الفنية للحدث الشعري لا ينحد بالشكل الإيقاعي والبنية الصورية إلا في شطرها الريادي، وفي الذائقة النقدية التي واكبت ذلك الشطر وأثر فيها كما أثرت فيه، فضلاً عن أن استثناء الناقد للإيقاعات النصية الناجمة من التناغم اللغوي والصوري والانفعالي، مما يحيل على قصيدة النثر، يجعل الاستنتاج قاصراً، إذ يستثني شطراً هاماً من الحدث الشعري، من شعر محمد الماغوط إلى أي من أحفاده.

وفيما يخص سمة الدرامية، يؤسسها الناقد في الحدث الشعري على الوعي الغنائي الدرامي، ويبلور سماتها بالنمذجة الفنية والبناء الدرامي، وهما سمتان كانتا قمينتين بالمضي قدماً وعميقاً في الظاهرة الشعرية الحدثية الأبرز الآن: ظاهرة سردية الشعر، أو السردية في الشعر، كما يدل بقوة — وعلى سبيل المثال — الكثير من أهم قصائد أدونيس ومحمود درويش وشوقي بغدادي ومصطفى خضر وعز الدين المناصرة وسليم بركات.. فيما يبدو تحليل ما مثل به الناقد لأحمد عبد المعطي حجازي وسعدي يوسف على الدرامية وما تستدعيه من سردية الشعر، محدوداً وقاصراً عما ميّز الناقد به البناء الدرامي في شعر الحدث — معولاً على عز الدين إسماعيل — من تعدد الأصوات وتناقضها، و/ أو تطور الصورة الفنية من بعضها وتواشجها فيما بينها، و/ أو التماسك البنيوي للنص، وطرحه المشاعر المصطرعة، والتنامي الانفعالي للحالة الشعرية.

يغادر الناقد هذا الفصل بعد أن يتناول السمة الثالثة (الكلية) على مستويي الموضوع الفني والتقويم الجمالي، لينتهي إلى أن الوعي الجمالي الحدثي هو وعي تجاللي درامي كلي، يختلف جذرياً عن الوعي الكلاسيكي العربي الذي هو وعي تكاملي غنائي جزئي. ويلج الناقد على أن هذا الاختلاف بين الوعيين لا يعني (التطور) بل (التحول) و (التبديل) فحسب. فالتطور بحسبانه

قيمي، إذ يعني تفضيلاً للاحق على السابق، وهو ما لا يصدق في تاريخ الفن. ولعل للمرء أن يرى في ذلك تمحلاً آخر، مثله مثل التمحل في تحليل صورة الفرس في قصيدة لأدونيس، على الرغم من وجاهة ما ختم به الناقد هذا الفصل فيما يتعلق بالغموض في الشعر الحدائي، وبتناول النقد لهذا الغموض. ولعل هذه الوجاهة كانت قد تضاعفت لولا إلحاح الناقد على ربطها بأطروحته.

توالي فصول الكتاب التالية (جمالية الرمز الفني في شعر الحدائثة - جمالية النموذج الفني في شعر الحدائثة - الخطاب الشعري والأيدولوجية) السير على سنن الفصلين السابقين، من التأسيس النظري الذي يرمي بموجزات تاريخية ونظرية موجهة، إلى التفصيل في مستويات الرمز أو أنماط النمذجة... إلى التمثيل المحدود الذي يجعل الدلالة محدودة ويجنح بالنظر والتنظير إلى التعميم غير المؤسس. وفيما تبدو وطأة ذلك أقل على الفصل الأخير من الفصول السابقة، حيث جاء التمثيل أوفى والتحليل أدق، فإن إخراجات هذا الفصل أكبر، لأنه يتعلق بأمر عالق وشائك هو: الشعر والأيدولوجية. وقد خلص الناقد هنا إلى أن الشعر لا ينعى بالتقدمية أو الرجعية، لأنه يصدر عما هو جمالي، ولأن ذلك يعني أننا نفرض موقفنا عليه، وهو ما لا ينبغي أن يكون في التلقي الجمالي والتناول النقدي، على الرغم من أن للنص الشعري خطاباً أيدولوجياً ما.. فهل هذا ترجيع لخطاب نقدي وأيدولوجي قديم متجدد، يعبر تارة بفجاجة، وتارة على استحياء أو بدهاء، عن نخبوية متعالية على الاجتماعي، وعن تدرع بالفني والجمالي؟ والسؤال القديم الجديد بالتالي، وبعد أن تتوفر للنص أهليته الفنية والجمالية، هو: هل تستوي أمام المتلقي قصيدة بديعة لشاعر إسرائيلي ترسم المقاوم الفلسطيني وحشاً، مع قصيدة بديعة نقيضة لشاعر إسرائيلي آخر أو لشاعر عربي؟ أما إذا كان من الخطأ - كما يقول الناقد بحق - تقويم النص الشعري - والإبداعي بعامة - سياسياً، فهل يعوم ذلك سياسياً، النص

وصاحبه ومتلقيه، وبالضبط: حين تتوفر للنص جماليته، وللمتلقي ذائقته،  
الرفيعة؟ وماذا إذن، وأخيراً، عن إعادة الاعتبار المشهودة مؤخراً للسياسي  
في الإبداع وفي النقد، ليس بين ظهرانينا أولاً، بل حيث أبرقت عزلة النص  
والإبداع والقراءة، فأعشت من أبصارنا ما أعشت، تماماً كما أعشاها تسليط  
السياسي العربي والأيديولوجي العربي، الحاكم منه والمعارض، على الثقافة  
برمتها؟

## الهوامش:

---

(١) منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ط ١، دمشق ١٩٩٧.





## صبحى حيدى والتجربة الشعرية لسليم بركات

من المؤلف أن تطرد صعوبة مهمة الناقد مع اشتغاله في مسألة أو أكثر، وفي آن، على نصوص شتى لشعراء عديدين. بيد أن المهمة قد تبدو أصعب عندما تتحدد المدونة بتجربة شاعر واحد، وهذا ما دللت عليه بخاصة الكتب الموقوفة على شعر أدونيس مثلاً، فكيف، إن لم تكن فسحة النقد كتاباً؟

ها هنا لا بد من ناقد مثل صبحى حيدى، تتضاعف عليه الصعوبة حين يكون المنقود شعر سليم بركات. لكن الناقد يجعل من الصعوبة حفزاً ويسراً يفضيان إلى نصّ نقدي بالغ التفرد والثراء والتكثيف، كما هو نص صبحى حيدى "سليم بركات في نهايات العقد الثالث من تجربته الشعرية"<sup>(١)</sup>، ابتداءً مما يبدو من قبيل المهاد الأليف في الدراسات التقليدية أو التعريفية، من مدينة الشاعر (القامشلي) وجيله (سبعينيات القرن الماضي). لكن النقد سرعان ما يفعل السبرى والخارجي في الشعر، ويخرج من قصيدة (نقابة الأتساب) من بدايات الشاعر، إلى فضاء النقد الحدائى غير المتقفي لآخر، وغير النخبوى المتعالى والراطن، مشخصاً الجديد الواضح والطاغي والأسر والصارخ في انطلاقة سليم بركات وهو في التاسعة عشرة: "في هذه الفصحى الحارة النزقة المصفاة التي لا ترجع أصدااء البيان العربى التقليدى ولا المجاز البلاغى المعتاد" (ص ٢٣٧)، وكل ذلك فى بنية إيقاعية متسارعة وفق تخطيطات إيقاعية متقطعة ومتصلة فى آن، وفي مرجعية تاريخية وتراثية شفيفة بقدر

امتزاجها الكثيف، وفي تصاعد درامي لضمير المتكلم المفرد، الأشبه بـ (أنا) جمعية لا تكشف عن تعدديتها إلا في الخاتمة المفاجئة للقصيدة، وفي التقسيم البارع لسطورها، والتغيب الذكي للقافية، والهندسة السلسلة للعلاقات التركيبية بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية.

وفي متابعة أخرى لمفصل آخر من انطلاقة الشاعر، يتقرى الناقد بالألمعية عينها قصيدة "دينوكا بريفا، تعالي إلى طعنة هائلة - ١٩٧٢"، فيرى الروابط المحكمة بين "الحكاية والفانتازيا، بين الوقائع المادية ومحفوراتها السرية في باطن الوعي، بين التجسيدات البدئية لما يجرى على سطح المحاكاة الطبيعية، والتصوير السري التشكيلي الأسر؛ بين المكان بوصفه أكثر من مجرد كيان جغرافي معروف أو قابل للتعريف، وبين المكان ذاته بوصفه موضع التقييد عن الاستعارة المفتوحة" (ص ٢٣٨). وهكذا يأخذ صبحي حديد بيد قارئه إلى الهاوية التي تغفر عنها قصيدة بركات تلك، في حكايات البشر والحيوان والطير والنبات، والتي تأتلف مراراً لتشكل حكاية واحدة حاشدة لأسطورة تتفجر بعنف، في اللغة وخارجها، وفي الصورة وأعلى منها، وفي الإيقاع المنتظم والمتفتت. ويلحظ الناقد استخدام الشاعر للنثر في هذه القصيدة التي تعتمد التفعيلة، وإن كانت تلجأ إلى تنويع السطر الشعري المستقل عن طريق إدخاله في مقاطع تدويرية طويلة.

يوالي الناقد التقري في تجربة الشاعر منذ المجموعة الأولى "كل داخل سيهتف لأجلي وكل خارج أيضاً - ١٩٧٣"، إلى المجموعة التالية "هكذا أبعثر موسيسانا - ١٩٧٥" إلى مجموعة (للغبار، لشمدين، لأنوار الفريسة وأدوار الممالك - ١٩٧٧)، وحيث تمضي التجربة الشعرية الحداثية لسليم بركات من اجترار نسق شعري تركيبي يعتمد إيقاعات الجاز والتتابع السيمفوني في آن، إلى تجريب المشهدية المسرحية والكورس والمرونة النغمية، للإحياء بالأجواء الاحتفالية والرثائية والطقسية، إلى مقاربة النثر من

جديد، إلى محاولة تقديم الجملة الشعرية التي تكسر علامات الوقف والترتيب الطباعي للسطر الشعري، وترفد الشكل الهندسي للصفحة بتفصيلات ملحمية وتغريب لفظي ومقاطع متجاوزة محاطة بأشكال هندسية.

وفي مجموعة بركات "الجمهرات: في شئون الدم والمهرج والأعمدة وهبوب الصلصال - ١٩٧٩" يجلو الناقد نقلة الشاعر المفصلية إلى قصيدة النثر في هذه المجموعة - القصيدة الواحدة الطويلة التي نوعت في الاستثمار الطباعي، وفي توظيف الهوامش التي تحيل على الملاحق - الأناشيد المعتمدة على التفعيلة، بخلاف المتون. ويرى الناقد أنه قد اتضحت في هذه القصيدة (الديوان أو المجموعة) طاقات الشاعر اللغوية والتصويرية "وبدا أن لا حدود لعدته التخيلية في توليد وشائج بالغة التعقيد بين الصورة البصرية والصورة الذهنية، وبين الدلالة القاموسية والدلالة المجازية، وبين مختلف طرائق حشد المعنى وتنظيم مستويات استقباله" (ص ٢٤٠).

أما في القصيدة - المجموعة التالية "الكرافي - ١٩٨١" فيشخص الناقد مفصلاً آخر في تجربة الشاعر، هو مفصل السردية، ومفصل استعادة (أدب الحيوان) العريق الذي سيمضي من (تعريفات) الإنسان والحيوان والنبات في الفصل الثاني من "الكرافي"، إلى القصيدة الفريسة "فهرست الكائن" في مجموعة "بالشباك ذاتها، بالثعالب التي تقود الريح - ١٩٨٣". ومن هذه المجموعة نفسها، وفي قصيدة "حديد" التي دشنت خروج الشاعر من بيروت إلى قبرص، إثر الاجتياح الإسرائيلي عام ١٩٨٢، سيلحظ الناقد مفصلاً جديداً أو حاسماً في تجربة سليم بركات، لأنها مثلت نوعاً من (الارتداد الصريح) إلى التفعيلة، كما مثلت مزيجاً يتوازن فيه الغنائي والرثائي والملحمي والسيري والتاريخي، على نحو يرى الناقد أن الشاعر لم يسبق أن قاربه في

هذا المستوى الرفيع من التكافؤ والتشابك والمتانة. وفي هذه القصيدة يرى الناقد النذير بما ستكون عليه موضوعات شعر الشاعر التالية، وبخاصة في التمثيل الميتافيزيقي لتفاصيل إقامته في المكان الجديد (قبرص).

هكذا ستلي مجموعة "البازيار - ١٩٩١" كعودة إلى نوع من السكينة الأسلوبية، ومن التأمل في التاريخ الشخصي والذاكرة الجمعية والمحيط الجغرافي. أما مجموعة "طيش الياقوت - ١٩٩٦"، فيرى الناقد أنها تعلن في فاتحتها في قصيدة "تصانيف الذهب" مباشرة الشاعر لطور جديد من تجربته، يدشن عقدها الثالث بالقطع مع أعراف عقديها السالفين، ليمضي سليم بركات متأبطاً الموت بعد أن جاوره وجرده من أية رهبة ميتافيزيقية.

فموضوعة الموت تطفئ على مجموعة "طيش الياقوت"، لكان الشاعر "يدخل في جهاد مرير مزدوج مع النفس الشاعرة القديمة ومع الأعراف الشعرية السائدة، سواء لجهة تطوير التجربة الفردية من حيث انتهت في آخر مجموعة شعرية، أو لجهة مخالفة الأساليب والخيارات التعبيرية المحيطة التي استقرت نسبياً وحظيت بقدر كبير من الإجماع على ضعيد الكتابة والذائقة والتغطية النقدية. إنه أشبه بمن يجاهد لكي يكتب شعراً لا يذكر بسليم بركات بقدر ما يحرض على معارضته، ولا يستدعي القراءة الآمنة بقدر ما يدفع إلى أخرى منفردة محفوفة بالشاق والعسير، ولا يستكمل مرحلة جديدة من النضج إلا إذا ألمات (عن سابق عمد وتخطيط فنيين) قسطاً هاماً وغالياً من مراحل النضج السابقة" (ص ٢٤٣).

هنا يبدو أن التذلل النقدي بشعر الشاعر بخاصة، وبالشعر بعامة - التذلل المقترن دوماً بالكفاءة العالية - هو ما جعل الناقد يرى في المنعطف الجديد لسليم بركات حالة نادرة من حالات تطوير التجربة الفنية الشخصية، تكاد تقتصر، كما يذهب الناقد، إلى أن التاريخ يعلم أنها تكاد تقتصر على الشعراء دون الروائيين والتشكيليين والموسيقيين. فالحالة نادرة حقاً ندرة المبدعين



الاستثنائيين، لكنها في غير الشعر مثلما هي فيه، وحسبي هنا أن أذكر بانعطافات نجيب محفوظ وبيكاسو.

وهنا أيضاً يُركز الناقد النظر في اللغة، فبغير جواز المرور الجبار الذي يدعو به باللغة الشعرية، ليس للفنان كبير حظ في تحدى أنظمة المعنى والدلالة والتعبير، ثم إعلان اليأس مما ترتبه وترسبه في القرار الجماعي العميق للقراءة، إذا لم يتحدث المرء عن إعلان التخوين والمقاطعة الشاملة. ويسوق حديدى دليله على ما يذهب إليه بمقطع من "طيش الياقوت" متسائلاً: كيف يحق لغير الشاعر أن يقول مثل ذلك المقطع؟ غير أن للفنان - وكل شاعر فنان، وليس كل فنان بشاعر - لغات أخرى وشعريات أخرى، قد تكون في الحجر أو اللون أو السرد أو الجسد أو الصوت، فيقول بلغته وروائيته أو خطوطه أو أنغامه أو.. ما تقول اللغة الشعرية في الموت أو في سواه. ولعل مصداقية ذلك تبدو في متابعة تحليل الناقد للغة سليم بركات في طوره الجديد، حيث تدخل في علائق دلالية ذات طابع غرائبي، وفي تناظرات صوتية جادة أقرب إلى تنظيم النشاز من حول التألف. وهذه اللغة تقصي القارئ عن خطوط استقباله الواعي التقليدي لدلالات الألفاظ، وتدفعه إلى المستوى السحري الخام للمفردة، حيث تدور عمليات الاستقبال في محاور استعارية - لا واعية.

هذه اللغة الشعرية، أو هذه اللغة وهذه الشعرية، وكما تجلت في فاتحة مجموعة "طيش الياقوت"، يرى صبحي حديدى أنها نموذج رفيع على المخاض الذي اعتل في نفس سليم بركات وهو يقسم طاقته التخيلية بين نص روائي ونص شعري، الأول يوظف الأسطورة والتاريخ والهوية، والثاني يخضع لضغوطات اللغة التي يبدو سريان معجمها الثر في سرديات الشاعر، مدعاة ألق وقلق تعبيريين. ولكن، ألا تخرج اللغة والشعرية، بهذه الإلماعة إلى ما بين سرديات وشعر سليم بركات، من أسر التكله؟

تلك هي مكابدة الناقد مع مجموعات ثمان للشاعر. وإذا تختم المكابدة بمجاهدة القراءة كمجاهدة الشعر في المجموعة الأخيرة، فكأنما يلخص الناقد بذلك السمة الكبرى لقراءته ولشعر سليم بركات، حيث، وعلى الدوام، وليس فقط في مجموعة "طيش الياقوت"، استفزاز النص للقراءة التي تقتفي الظل، وحيث المشقة شرط محتوم.

ولأن الناقد فيما يبدو قدّر أنه قد فات المكابدة — القراءة الشاملة ما فاتها، نراه يتابع بقراءة تفصيلية لمفاصل بعينها من مدونة الشاعر، مشخّصاً الشكل المفتوح كأحد أبرز الإستراتيجيات الأسلوبية التي استقر عليها سليم بركات، منذ قصيدته "دينوكا بريفا، تعالي إلى طعنة هائلة". ففي هذه القصيدة بدت للناقد الخصائص الموسيقية الكامنة على نحو موروث في اللغة الطبيعية، كأنها تتشكل وتُسْتَتَقُّ على أفضل وجوها، إذا عملت جنباً إلى جنب مع بعض أنواع المعنى، ولا سيما المعنى الأسطوري، لتحقيق الاستقطاب الشعري. وفي هذه القصيدة بدا للناقد أن التنظيم — في ثلاثة أنساق تكاملية: المشهد المكاني، المشهد الاستعاري، المشهد المكاني الاستعاري — يقوم باستبطان عمارته الإيقاعية الخاصة، وهو ما يزخر به شعر سليم بركات بعامة. ومن الالتماعات النقدية الهامة هنا، تلك التي اختصت بحجب الشاعر للاستعارة، حين يتقصد تحقيق أغراض فنية خاصة، بينها تلك الدرجة (صفر) من الاعتماد على المجاز. ولعل الناقد لو عاد هنا إلى سرديات الشاعر، لكان مضى بهذه الالتماع أبعد، وبخاصة أن سرديات سليم بركات قد بكرت، ولم تنتظر مثلاً انتظرت روايات سعدى يوسف أو شوقي بغدادى وسواهما من الشعراء الذين زاوجوا الرواية أو السردية مع الشعر في وقت متأخر من مسيرتهم الإبداعية.

وفي هذا المقام ثمة التماع نقدية أخرى من الأهمية بمكان، وتتعلق بموسيقى الشاعر التي تتيح له أن يقوم بما هو أكثر وأشدّ تعقيداً من نقل



الرسالة، مما قد يغريه بنسيان الرسالة ليتغيا الإيقاع اللفظي — وأضيف: وغير اللفظي —. وهذا ما سينوع عليه الشاعر منذ تلك البداية المبكرة حتى اليوم، مطوراً تقنيات بالغة التعقيد في مزاجية العلاقات الدلالية مع العلاقات الموسيقية، أو ما يسميه الناقد بالكيمياء الصوتية الساحرة التي حاول أبو حيان التوحيدي استكشاف قوانينها الغامضة. ولاستيفاء هذه الالتماعة يعود الناقد إلى مجموعة "طيش الياقوت" حيث يبدو له الصوت يتنقل بين القول والغناء، وتبدو له الكلمات في علائق دلالية ذات طابع غرائبي، وفي تناظرات حادة تارة وطلية طوراً. وهذا يعيدنا إلى ما سبق في اللغة والشعرية، ويجعلني أذكر بما خضت فيه تحت عنوان "سردية الشعر وشعرية السرد"، أو ما تابعت فيه (لعبة) إدوار الخراط اللغوية وحديثه عن الإصانة في اللغة الروائية<sup>(٢)</sup>، وهي التجربة النادرة المتزامنة مع تجربة سليم بركات وغيره من الشعراء النادرين.

يستعيد صبحي حديد في منتهى رحلته مع سليم بركات مما كان قد قدمه في مؤتمر الشعر العربي الأول (فاس ١٩٩٩)، ما يعده واحدة من أبرز الإستراتيجيات الأسلوبية التي تكفل لقصيدة النثر العربية المعاصرة إمكانية واسعة لاكتساب أرض جديدة في العلاقة مع القارئ، في سياق المنافسة مع القصيدة الموزونة. وقد كان شعر سليم بركات نفسه واحداً من الأمثلة التطبيقية لصبحي حديد، حيث عني بالفضاء الطبيعي: الحيز المدرك بدءاً من الجسد وإلى الخارج، وسواء تعددت أجزاء المشهد أم كان للمشهد جزء وحيد، أم كان مركباً قائماً على الفراغ المادي والامتلاء الرمزي. فالشاعر "في مواجهته للفضاء الطبيعي يقيم توازناً من نوع ما بين مخيلة ترشقه خارج نفسه، وذاكرة بصرية تشده إلى داخل نفسه، ومكان يغلق المخيلة والذاكرة فيبقى الشاعر خارج نفسه وداخلها في آن معاً" (ص ٢٥٠). وبالمقابل، ثمة الفضاء التشكيلي بتصنيف صبحي حديد، أي الفضاء الطبيعي وقد انقلب إلى رؤيا إحصارية خلاقة لوسائل الإدراك المعتادة، وانهارت فيه علاقات الترتيب

الوظيفي الثلاثي بين المخيلة والذاكرة البصرية والمكان. ويستثمر الناقد هذه الأطروحة بامتياز في تحليله لقصيدة "ليلانا وديرام" من مجموعة بركات: "الكراكي"، لينتهي مخصصاً القراءة بالقول، وكأنما يأتي أخيراً بما يبدأ غيره عادة به، أي بموجهات قوله التي أثر حديدي أن يستبطنها ويشغلها طوال الوقت، ثم يجلوها أخيراً، فإذا بالقراءة بحسبانه ملزمة بتطوير ذلك المستوى الشاق، بقدر ما هو محرض على توليد جماليات تشكيلية عالية. ولكن القراءة تبدأ من تلك الخطوة الأولى التي ينص الناقد على أن قواعدها أمام أي نص أدبي تظل أشبه بقواعد عزف مقطوعة موسيقية للمرة الأولى: "لا مناص من الالتزام بما تقوله العلامات المدونة على السلام الموسيقية. وفي النص الأدبي تبدأ هذه العلامة من القراءة (المنتظمة)". وتلك كبرى نقاط الارتكاز لنص ينتهك الذاكرة البصرية المختزنة، ليبدأ القارئ — كما يلزمه الناقد — بتخيل ما يريده الشاعر أن يتخيله. ولكن، "وما دامت كل الكلمات، ما عدا أسماء العلم، ربما قادرة على صناعة المعنى بالضرورة، فإن ملكات توليد المعنى هي وحدها التي تنشط وتتنبه حين تقف وجهاً لوجه أمام مغضلة انقلاب الفضاء الطبيعي إلى فضاء تشكيلي طارئ...". ولعل هذا الاقتراح يصح على شتى انقلابات الإبداع، الشعري منه وغير الشعري.



ربما أصاب المتن الثالث هنا ما أصاب نقد صبحي حديدي (المتن الثاني) لشعر سليم بركات (المتن الأول). وإذ يروم التذلل الكفاءة — فمن دونها يغدو القول لغواً — فالمتن الثالث هنا يتعلل بلغة حديدي المتميزة في ثرائها ودقتها، كما يتعلل بنظرته الشمولية المدققة في تجربة سليم بركات وفي المشهد الشعري الحدائي، وباستبطانه المنهجي للأسطوري والإيقاعي والبنوي، وبتوشيح التطبيقي بالنظر، واستدارته عن الاستعراض وعن الغموض النقدي.

على نحو آخر، ربما أصاب المتن الثالث هنا ما أصاب نقد سعد الدين كليب (المتن الثاني) للنقد أو للشعر المعاصرين، فكان للجدل (أو التجاذبية كما يشاء الناقد) مطرح أكبر. ولعل ذلك يجلو في الحاليين، ومع الناقدين، وجهاً من وجوه نقد النقد، إذ جلا وجهين من وجوه النقد الحدائى للشعر الحدائى، فيما لا تزال وجوه كثيرة تنتظر.

## الهوامش :

---

(١) فصلية القصيدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، العدد الأول، خريف ١٩٩٩.

(٢) انظر: فتنة السرد والنقد: دار الحوار، الطبعة الثانية، اللاذقية ٢٠٠٠، الفصلان الثالث والرابع.

## فى نقد الرواية





## نقود روايات غسان كنفاني<sup>(٥)</sup>

طوال العقد التالي لاستشهاد غسان كنفاني، بدت رواياته الأوفر حظاً من النقد. ولئن فترت عنها من بعد الشهية النقدية، فقد بات لها اليوم، وبعد أكثر من ربع قرن من استشهاد كاتبها، مدونة نقدية زاخرة، تجتمع فيها المراجعة والدرس والمناهج والتناقضات. ولعلها جراء ذلك تتأدى — كما الروايات نفسها — نقدها، وهو ما سنحاوله هنا لنرى كيف كتب القارئ — الناقد نصّه؟ وكيف غدت روايات غسان كنفاني في هذا النص؟ وذلك عبر نقود سامي سويدان ويوسف اليوسف وفيصل دراج<sup>(٦)</sup>.

أما اختيار هذه النقود دون سواها فقد جاء لأنها توفر صورة لمسار يمتد من ١٩٧٨ (سويدان) إلى ١٩٨٥ (اليوسف) إلى دراج (١٩٩٢)، وهو المسار الذي يؤشر إلى تطور النقد الأدبي في العقدين السابع والثامن من القرن العشرين، كما يؤشر إلى تطور النقد الخاص بروايات غسان كنفاني، عبر قراءات اجتماعية ونفسية ودلالية، تتقاطع فيها المناهج وتختلف، كما منطلقات القراءة وآلياتها ونتائجها، فضلاً عما نزعته مقتماً من جدّيتها وانتسابها إلى النقد الحدائي الذي يعول عليه مستقبل النقد، أياً كان القول في حاضره وماضيه القصيرين.

وقد قوى اختيارنا أيضاً أن سامي سويدان ويوسف اليوسف يصنّران نصّيهما بنقد النقود المتصلة بروايات غسان كنفاني.

أما الأول فقد أضاف التصدير (المقدمة) إبان نشر دراسته العائدة إلى ١٩٧٨ في كتابه "أبحاث في النص الروائي العربي — ١٩٨٦"، لكأنّه تلمّس مبكراً حاجة نقود روايات كنفاني إلى نقدها، وهو ما نجمه بالتالي:

\* افتقاد منهجية واضحة.

\* وهم المطابقة بين الكاتب وشخصياته، وبين واقعه والواقع الروائي.

\* التناقضات والأخطاء والمغالطات.

ومن تجليات ذلك كما يرصدها سويدان توحيد عصام محفوظ للكاتب بشخصية عامر أو عبد العاطي، واعتبار غياب الرمز ميزة لمرحلة ما بعد هزيمة ١٩٦٧ في روايات كنفاني، ثم عودة عصام محفوظ إلى اعتبار الرمز ميزة جزء من هذه المرحلة هو الأبعد عنها<sup>(٢)</sup>. كذلك يأخذ سويدان على فضل النقيب لا منهجية نقده، واعتماده الذاتية التي تحاول نقل انفعالاتها المزاجية بلغة غرائبية، وتقويل النص ما لم يقله، فيجعل القبر يلتهم أربعة من "رجال في الشمس" وليس ثلاثة كما هم في الرواية<sup>(٣)</sup>. ومثل النقيب يبدو الياس خوري إذ يجعل أبا الخيزران في "رجال في الشمس" يرمي الجثث الثلاثة أمام المذبلة في الكويت، بينما الموقع في الرواية هو عند رأس الطريق المؤدى إلى أكوام القمامة التي تفرغها سيارات البلدية في الكويت<sup>(٤)</sup>. ومثل النقيب أيضاً يبدو إحسان عباس في اعتماد الذاتية ليخرج بتأويلات تغفل عناصر أساسية في النص، وتكتفي بإطلاقات يعوزها التماسك، وتعليقات تعوزها الموضوعية، واستنتاجات انفعالية<sup>(٥)</sup>.

ويبدو وهم المطابقة العلة الجامعة بين نقود كثيرة. فرضوى عاشور يحفل كتابها بمغالطات وإسقاط غرائبي لافتراضات لا صلة بها بالتقليد، كما يعبر سويدان ممثلاً بقول الناقدة: وأتساءل ما الذي كان يفعله غسان لو أراد أن يكون الولد الثاني لأم سعد بنتاً؟ كيف كان يقدمها<sup>(٦)</sup>؟. ويمنى العيد تتسب إلى غسان كنفاني سؤال أبي الخيزران: لماذا لم يبقوا الجدران<sup>(٧)</sup>؟ ومثلها يذهب الياس خوري إلى أن صوت كنفاني هو الذي يتقمص حجرة أبي الخيزران<sup>(٨)</sup>.

وتجدر الإشارة أيضاً إلى نقد سويدان لما قدم به يوسف إدريس للمجلد الثاني من الآثار الكاملة لغسان كنفاني، حيث أخذ الناقد على أحكام إدريس والأحكام التي تمانئها إغفالها لموضوعها: المادة الأدبية، واهتمامها بما هو خارج المادة، مذكّرةً بمنهج عريق في النقد، ممعن في التقليدية. ويفند سويدان أيضاً قول إدريس إن قصص كنفاني لم تتجاوز الموضوع الواحد: فلسطين، فمن أصل ستين قصة هي مجموع تلك القصص، ثمة ثمان وعشرون ليست فلسطين موضوعها<sup>(٧)</sup>.

قبيل ذلك (١٩٨٥) قدم يوسف اليوسف لكتابة المعني هنا باشتراطه للنقد العظيم أدباً عظيماً، وبتشخيصه ضمور النقد عندنا بسبب من ضمور الأدب. هكذا يبدو لليوسف أن حركة النقد الأدبي في ثقافتنا لا تزال تقصر معظم جهدها على شرح النصوص بدلاً من تحليلها (نبش منطوياتها الكامنة) وانتقادها. ولا يخفى كم في هذا من مجافاة واستعلاء على تطور النقد الأدبي العربي منذ مطلع سبعينيات القرن العشرين، حتى على تاريخ هذا التشخيص.

إن ما يأخذه الناقد من بعد على نقود روايات وقصص غسان كنفاني، في هيئة أسئلة، يبدو في الغالب أوفر إحكاماً مما رأينا لسامي سويدان على الرغم من صوابه في جملته. وأسئلة اليوسف هي:

\* لماذا لم تعلن نقود غسان كنفاني أن "أم سعد" ليست رواية، وأن "عائد إلى حيفا" لا تعدو كونها قصة قصيرة؟

\* لماذا لم تكتشف النقود أن غسان كنفاني قد وضع حجر الأساس في صرح الأدب التراجمي في ثقافتنا الناهضة، وذلك حين كتب "رجال في الشمس"؟

\* لماذا لم تتعامل النقود في البناء الفني للأعمال الأدبية التي خلفها غسان كنفاني؟

\* لماذا لم تبحث النقود في التقنية المدهشة التي استعملها كنفاني في "ما تبقى لكم"، ولا سيما من حيث العلاقة بين تناسج هذه الرواية وبين مضمونها؟ ويتوج اليوسف أسئلته بما يعدّه السؤال المركزي لنقده هو أعمال كنفاني: ما هي النواة المركزية في البناء النفسي لأبطال غسان؟

لقد سبق لأحمد محمد عطية أن لاحظ أن "أم سعد" مثل "عائد إلى حيفا" ليست غير قصص قصيرة، وذلك منذ عام ١٩٧٢<sup>(٨)</sup>. كما سبق لإبراهيم خليل أن قرأ في "رجال في الشمس" تجسيد الصحراء - كرمز - لبعد مأساوي، وعدّ خاتمة الرواية تراجيدية، وذهب إلى أن الموت فيها تراجيدى وفاعل<sup>(٩)</sup>. وتتبعني الإشارة في هذا السياق إلى أن إبراهيم خليل صدر قراءته لكل رواية من روايات غسان كنفاني بنقده لما سبق إليها من نقود شكرى عياد أو محمد دكروب أو فاروق عبد القادر أو بلال الحسن أو نجيب صالح أو أحمد محمد عطية أو الياس خورى أو محسن الموسوى أو ناهض الرئيس أو صبرى حافظ أو عبد الرحمن علي أو ف. منصور. ومن إشارات إبراهيم خليل الهامة عزل تلك النقود لروايتي "رجال في الشمس" و"ما تبقى لكم" عن بقية الإنتاج القصصي لغسان كنفاني، كذلك الإشارة إلى افتقاد قراءة إحسان عباس لأعمال كنفاني العمق والتحليل. على أن العجالة التي تسم نقد خليل لهذه النقود، وتكراره من بعد في نقده لأعمال كنفاني للصورة السالفة منذ مطلع السبعينيات في خللها المنهجي ومطابقتها بين المرجع والنص أو بين الكاتب والشخصية الروائية، وضجيجها الثورى... هذا التكرار هو الذى جعلنا نتجاوز هنا قراءة هذا الناقد ومثيلاتها إلى قراءة النقد المختلف الذى قدمه سويدان واليوسف ودرّاج، كما سنرى.



### المستوى النظرى والمنهجى:

يعلن سامي سويدان استخدامه لمنهج علم الاجتماع الأدبي في نقده لرواية "رجال في الشمس". ولا تفوته الإشارة إلى أن هذا المنهج، والمنهج النفسي، يتعاملان خارجياً مع النص. كما يؤكد في مقدمة كتابه "أبحاث في النص الروائي العربي" على أولوية الإفادة من المناهج جميعاً. أما في نقده لقصص كنفاني القصيرة فيتوسل الدلالية. وكما يتوشح المنهج هنا بالبنوية يتوشح في نقد "رجال في الشمس" بالدلالية. وهي التي يختارها فيصل دراج منهجاً، من دون أن يعلنها بجلاء، وبتعسيقها مع المنهج الاجتماعي. بينما يتوسل يوسف اليوسف المنهج النفسي بوحداية وجهارة.

وكما يستبطن ويعلن فيصل دراج الكثير من الحدود النظرية بفعل يوسف اليوسف، عبر متنيهما النقدي، على النقيض من صنيع سامي سويدان. فلنبداً مع النظرى المعلن، ولندعُ المستبطن إلى حين قراءة المستوى التطبيقي.

أما فيصل دراج فيفرد مقاماً خاصاً للمترجم — ومنه الكاتب — الذي ترجم أحوال الشعب. وينص أن على الكاتب المترجم "أن يعرف تاريخ اللغة الشعبية في معناها الخاص والعام، وأن يعرف تاريخ من حاول قبله إنجاز هذه الترجمة. ينقل هذا التحديد إشكالية الكتابة الوطنية من حقل الأخلاق إلى حقل الإبداع، إذ ليس المطلوب المزج بين لغة تقليدية وتعاطف أخلاقي، إنما المطلوب تحقيق شكل من الكتابة يترجم الحقيقة الشعبية، من حيث هي حقيقة تتميز بالصوت الجماعي، المرونة وتعددية المستويات، والانفتاح المستمر على المستقبل. وبهذا المعنى فإن الكاتب — المترجم لا يترجم أحوال الشعب إلا بقدر ما يزعزع معايير الكتابة القائمة على ثنائية: البلاغة والأخلاق" (١٠).

ويميز الناقد بين لغة الكاتب المترجم ولغة الكاتب الرسول الذي يبدأ ببداية اللغة المختلفة، ويكلم البشر من وراء الحجاب اللغوي، بينما يحاول الكاتب

المترجم ترجمة أحوال البشر كتابة بقدر ما يحاول ترجمة اللغة المسيطرة إلى لغة جديدة. ولأن مقاومة اللغة المسيطرة تحرفه عن هدفه، يكون كاتباً انتقالياً، يفكر بلغة ويكتب بأخرى.

كما يميز الناقد بين مقاومة الأدب وأدب المقاومة الذي يراه لا يستدعي بالضرورة تحويلاً في الشكل واللغة، ولا يفترض منظوراً جديداً في الأدب، إذ يذيب جديد المعطى الاجتماعي - الوطني في قديم الصياغة والأسلوب.

وبالمقابل، تتزاح مقاومة الأدب عن الأدب المسيطر لتتجزأ تحريضاً يطال الوقائع الأدبية والوقائع الاجتماعية المرتبطة بها. ويمضي القول بالناقد إلى الأدب التحريضي، فيرسم هدفه بتغيير الواقع وإقلاق الأشكال الأدبية المسيطرة. ومن هذا الأدب يحدد الناقد القول بالرواية التحريضية، فيراها "تخلق البشر في أحوال معينة تحتمل الذروة والحضيض، ثم تعيد خلقهم بعد انتهاء الاحتمال كي يصوغوا وضعاً إنسانياً جديداً ينقل الأشياء من وضعها الشاذ إلى وضعها السوي" (١١).

ويحدد دراج الرواية الذهنية بتجربتها الأشياء من مواقعها، وبرفضها سيلان الزمن وفرضها مكانه زمنياً ذهنياً صارماً. وإضافةً إلى ذلك يقع المرء في متن الناقد على علامات نظرية أخرى للرواية بعامة، منها أن الشكل الروائي لا يتكون موضوعياً إلا إذا انفتحت الرواية على الواقع كما يشكله التاريخ أو كما يتشكل التاريخ فيه، ومنها أن الرواية فعل كتابي ينتج فكرة، ومنها أن الرواية تفصح عن المحسوس وتترك المجرد مضمراً، وتقوم على رسم الفعل الروائي وحجب الأثر. ونشير أخيراً إلى تأكيد الناقد على أن موضوعية العمل الأدبي تتكشف في إنتاج معرفة متميزة تلتقي بالمعرفة التاريخية، كذلك توكيده أن التقنية المحايدة لا وجود لها.

وإذ ننقل إلى يوسف اليوسف نراه ينظر للرواية الناجحة بمقدار ما تعكس تصورات الأفراد لمجمل معاشهم، ويصوغ قانون الضرورة الذي لا تقوم



الرواية بغيابه: أن تبدأ من نقطة وتتطور ضرورياً وحتمياً لتبلغ نهاية تختلف كلياً عن نقطة البداية، أى أن تسير سيراً أفقياً. ويعدّ اليوسف الشمولية شرطاً أساسياً لكل عمل روائي، كما يعدّ شرط الرواية الأصيلة أن تجيب على السؤال الكبير: لماذا حدث ذلك؟ ومن شروط الرواية الأخرى أن تكون سلسلة عضوية من الأحداث، تتطور الشخصيات فيها وبها في آن، وأن تنتشر أيضاً الحياة الباطنية للشخصيات، فالصراع مع الذات بحسب الناقد هو ضرورة ماسة لكل رواية عظيمة، والصراع مع الواقع مبدأ أساسي في الرواية القادرة على اجتذاب القارئ. ونشير أخيراً إلى تحديد الناقد للرمز على أنه اختزال واجتزاء لرؤية تدعي التعميم والإطلاق لظاهرة اجتماعية أو تاريخية (مكانية — زمانية). والرمز عملية جدلية وإحياء مكتف نوعاً وكماً، وما يحسم أمره هو طريقة استعماله.

ولئن كان اليوسف يكتفي برمي الشيات النظرية السابقة، فالأمر يختلف مع التراجيديا، إذ يبدي ويعيد هنا، فيرى أن النثر المقاوم (الأدب النثري المقاوم) لم يستطع أن يرقى إلى كتابة التراجيديا لأن الكتاب يكتبون انبثاقاً من الوعي وبغرض الوعي، ما عدا غسان كنفاني، وهذا ما يذهب فيصل دراج إلى نقيضه.

ويقرر اليوسف أن الكاتب العظيم هو وحده من يرعش، أما الآخرون جميعاً فيفكرون. كما يقرر أن وعي التضاد هو أول وأكبر خطوة نحو الأدب التراجيدي. والتراجيديا هي أنبل صيغة لأنبل كتابة بأية لغة من اللغات البشرية. ولا يجيء النص التراجيدي إلا من الرقة الطوطمية في النفس البشرية. وهو — النص — لا يستهدف إلا التسامي الروحي، وهو أيضاً تذكية للنفس، لا للذكاء الذهني. ونختم بتقرير الناقد لاستحالة ولادة نص أدبي لدينا يستحق الاندراج في البساط العالمي، لأننا نحيا في زمن كفّ عن التوهم على الماجد والخالد، ولا يطمح في العظمة.

## المستوى التطبيقي:

تركزت قراءة النقاد المعينة على النحو التالي:

- رواية "رجال في الشمس"، سامي سويدان ويوسف اليوسف.
- القصص القصيرة: سامي سويدان.
- رواية "ما تبقى لكم"، "عائد إلى حيفا"، أم سعد، "الأعمى والأطرش"، "العاشق"، "برقوق نيسان"، يوسف اليوسف، فيصل دراج.

وتتطوى قراءة الأخيرين على شيات جمة تتصل بجملة أدب غسان كنفاني، نبتدى بها، لنرى من بعد قراءة كل من النقاد الثلاثة للأعمال المفردة، حسبما تقدم.

## فيصل دراج:

يبدو نصّ الناقد المعنون بـ "الثقافة / السياسة في ممارسات غسان كنفاني" إبداعاً على الإبداع بامتياز. ويشخص فيه بغسان كنفاني متقف التحرر الوطني الحزبي المنضبط والنقدي معاً، والذي قد يأخذ صفة المتقف العضوى، والثورى والملتزم. ويحدد الناقد المدخل الأساسي إلى كتابة غسان كنفاني وشخصيته، بالهوية. وفي قراءة ما بين كتابة غسان والمرجع - الواقع يرى الناقد أنّ الكاتب كان يعيش قريباً من قارئه، ولهذا حاول أن يكتب من وجهة نظر القارئ بعد أن يعقد معه حواراً يسعفه في اكتشاف الأفراد والوقائع.

ويمضي الناقد إلى أن واقع اللجوء كان مصدر ما كتب غسان كنفاني من القصة والمسرحية والرواية والمقال اليومي. ولذا فالمخيلة لا تعرف الاختلاف، وارتعاشة الكتابة ليست حاضرة، لكان الأجناس الأدبية عند غسان كنفاني زرائع شكلية تردد قولاً واحداً حده الأول الوطن وحده الآخر المنفى. ولذا أيضاً لا يستعير الكاتب شيئاً من الكتب سوى اللغة، فالأفكار تأتي من

الواقع، واللغة الموروثة تأتي بسطوتها التي لا تقاوم. وهنا نتساءل عن توشيح الكاتب للغة رواياته بالمجازات والاستعارات، وبالعامية على ندره، كذلك عن استعارته من فوكنر وسواه كما سنرى دراج نفسه يقول.

ويورد دراج لنغوين واثينغو قوله: "ليس بالإمكان مناقشة لغة الأدب الأفريقي مناقشة مجدية خارج سياق تلك القوى الاجتماعية التي جعلت هذه اللغة قضية تتطلب انتباهنا...". ثم يؤسس دراج على ذلك قوله: "لا يمكن مقاربة غسان كنفاني بشكل جدى بدون الاقتراب من المتقف الفلسطيني الآخر الذى يجعل الكتابة خشبة قفز إلى امتياز اجتماعي ثمنه سقوط المجتمع وتسيّد القناع، أو سقوط الوجه والقناع معاً"<sup>(١٢)</sup>.

فالواقع إذن هو الذى أسس علاقة الكاتب بالقارئ وهو مصدر إبداعه، وطبيعة مخيلته وكتابته، وما جعل شخصياته من بسطاء الناس سوى قلة من المثقفين تجيء في الغالب مدانة<sup>(١٣)</sup>.

ولعل المقارنة الوجيزة التي أقامها الناقد بين كتابة غسان كنفاني الروائية ونظيرتها لدى جبرا إبراهيم جبرا، تجلو تلك العلامات للأول. فجبّرا يقدّم فلسطين (الواقع) كمعمار فني، والفلسطيني (الواقع) كعلاقة فنية، فتستظهر العلاقات كتابة صقيلة تتسجها المعرفة والحرفة والصناعة، ليرى القارئ الصناعة قبل أن يرى فلسطين، والصناعة مسافة بين القارئ والكاتب، أما كنفاني، حيث ترى أولوية المقولة المحرّضة على القول الأدبي، والتي تطلق العمل الأدبي وتربكه في آن، فيتوزع قلقاً بين أدب المقاومة ومقاومة الأدب — لاحظ ما تقدم عن حدّى القلق هذين.

يصوغ الناقد هذه النظرة ثانية، فيبدو نصّ كنفاني يتحدد بدوره النقدي التحويلي التحريضي. وهذا النص لا يبدأ بتحريض العقل بقدر ما يجعل العاطفة بداية لكل تحريض، فيما التحريض العاطفي قد يبداً الأشياء قبل أن يبدأ بالمحافظة عليها، والتحريض لا يستوى إلا إذا واكبته المعرفة، ولا يكون

فاعلا إلا في سياق محدد، فإن اختلف السياق وانطوى، انقلب دور التحريض إلى النقيض.

أما ذروة ذلك فلعلها في قول الناقد: "لقد رفع غسان الدفاع عن الوطن إلى مقام اللاهوت، بدون أن يأخذ باللاهوت درباً إلى الوطن"<sup>(١٤)</sup>، وهو القول الذي يتفق ثانياً: "شيء من لاهوت الكلمة يحيط بغسان"<sup>(١٥)</sup>، ويتفق ثالثاً: "يتكى غسان على لاهوت الوطن أو على لاهوت الإدارة، ربما، ليرسم سيماء ما يجب أن يأتي"<sup>(١٦)</sup>.

#### يوسف اليوسف:

تضج القراءة هنا بالأحكام المبرمة، سواء ما خصّ منها روايات كنفاني بعامة، أو ما خصّ كل رواية بمفردها.

فالنقد الأدبي المتعامل مع نصوص فلسطينية الموضوع، محكوم عليه بحسب قراءة اليوسف بالعجز عن فهم تلك النصوص وتقييمها جمالياً، ما لم يستطع كشف أبعاد عقدة الذنب فيها.

وغسان كنفاني لا يتعامل مع الجزئيات اليومية الدقيقة، بل يرفع الوضع القائم (الواقع) إلى التجريد. وقدرة أبطال كنفاني على حمل السمات النفسية للواقع الفلسطيني، وللفلسطيني المهزوم، جعلت رواياته أعمالاً فنية جبارة (بعبارة الناقد).

بيد أن ما يلي هذا الحكم بسطور هو أن الكاتب اغتيل وهو ما زال في المرحلة الأولى من مراحل نضجه، فكيف تسنى له إذن أن يكتب أعمالاً فنية جبارة؟ وكيف يستقيم أن يكون الكاتب قد اغتيل وهو في السادسة والثلاثين، وفي المرحلة الأولى من نضجه، ثم نراه في مقام آخر من قراءة اليوسف قد نضج حقاً وهو في الثلاثين، بدليل امتلاكه لوعي التضاد في مسرحية "القبعة والبنّي"؟



على أن الأدهى هو هذا التوحيد بين الكاتب وشخصياته والذي يندغم بالتحليل النفسي للكاتب نفسه، وليس للشخصيات فقط. فكنفاني تنهشه عقدة الذنب نهشاً كما يشخص الناقد. ووجد أن العار وحسّ الفجيرة يربضان في أعماق الكاتب والشخصيات، ومن هنا يسيلان إلى القارئ. وحامد في رواية "ما تبقى لكم" يمثل نقمة الكاتب على سلبيات الحاضر. وإذ يتخيل حامد أن أمه تخاطبه: أكان من الضروري أن ترتطم بالعالم على هذه الصورة الفاجعة؟ فالسؤال مبرر، لأن القضية فريضة تخصّ حامداً نفسه (!) وربما غسان كنفاني قبله (!!).

ثم تلك هي لغة "الأعمى والأطرش" النابضة للداخل حسب قراءة اليوسف التي تضيف أن هذه اللغة تكاد تشير إلى أن غسان نفسه يريد أن ينقطع عن الخارج ليبني عالم الداخل.

وكما سبق لرضوى عاشور وإحسان عباس أن ساقا افتراضات لا صلة لها بالنقد، كما مرّ بنا في نقد سامي سويدان لنقود كتابات كنفاني، نرى يوسف اليوسف أيضاً يسوق الافتراضات، ومنها بصدد "أم سعد" و"عائد إلى حيفا" أنه لو سُمح للناقد أن يتكلّم باسم الكاتب أو أقله باسم صورة الكاتب التي اشتقّها من مؤلفاته كصورة معني لا صورة رسم، لزعم أن الكاتب ما كان ليرضى عن تينك الروايتين إلا بوصفهما إنتاجاً أنياً لمرحلة تتطلب مثل هذا الإنتاج. وفي افتراض آخر للناقد يخصّ "أم سعد" وحدها، يذهب إلى أنه كان بوسع الكاتب أن يتخذ من أبي سعد بطلاً أساسياً للرواية، يبدأ به منتصفاً، وينتهي به مناضلاً، فلو فعل الكاتب ذلك لقدم رواية تخضع لانضباط الضرورة!!

وفي افتراض آخر — كمثال أخير — يخصّ "العاشق" وحدها، يحسب اليوسف أنه لو أُتيح للكاتب أن يكمل هذه الرواية لكانت مفخرة الرواية العربية والمأثرة الأساسية لصاحبها، وينيل ذلك باقتراح مفصل للإكمال والوصول إلى ملحمة عربية تراجمية.

### رجال في الشمس:

تلك كانت شيات عامة مما ساقه دراج واليوسف لجملة أدب غسان كنفاني، فكيف جاءت النقود الخاصة بكل رواية، والمؤسسة كالشيات السابقة على نحو ما رأينا في المستوى والمنهجي، والتي ستتطوى أيضاً على شيات نظرية أخرى؟.

### سامي سويدان:

لأن رواية "رجال في الشمس" باكورة كنفاني، ولأن دراسة سامي سويدان لها هي الأبر في النقود المعنية، فسنبدي بها.

وتبدو رمزية الرواية الشاغل الأكبر لهذه الدراسة متابعة في ذلك انشغال ما سبقها من دراسات لهذه الرواية في قراءة بنيتها الرمزية بعامة، أو في قراءة رموزها المفردة، مما نمثل له بدراسة يمني العيد لتنامي الوعي والبعد الرمزي<sup>(١٧)</sup>، أو بتقرير صبرى حافظ صياغة الرواية للقضية في إطار رمزي، عانق فيه الوجه الرمزي للمأساة وجهها الواقعي<sup>(١٨)</sup>، كذلك نعت فضل النقيب لرمزية الرواية بالابتدال<sup>(١٩)</sup>، ونعت أمل زين الدين وجوزيف باسيل بالمباشرة والبساطة<sup>(٢٠)</sup>.

يرى سامي سويدان أن غسان كنفاني حاول في هذه الرواية تقديم رواية واقعية بأبعاد رمزية ليعلن إدانته الكاملة للابتعاد عن الأرض (فلسطين). كما حاول الكاتب استعمالاً جدلياً للرمز في التفاعل الجدلي الذي يقيمه بين الرمز والواقع، محدداً ذلك عبر رؤيته التاريخية — الاجتماعية، أو بالأحرى عبر موقفه التاريخي الاجتماعي.

ويتقرى سويدان رمزية الرواية في لغتها السردية، حيث يلحظ غلبة الضمير الغائب، مما يراه يعبر عن العجز البنيوي العام الذي يسم المرحلة



الفلسطينية المعنية، وعن غياب الشخصية الوطنية النضالية المستقلة للشعب الفلسطيني، بينما يعبر ضمير المخاطب — الأقل وروداً كتعبير عن الذات — عن استيعاب الذات من قبل الآخرين...

ولعل هذه الدراسة تضرب مثلاً للتمحل في قراءة الرموز بما خصت به الأرقام الدالة على الزمن أو الفصول أو الوقائع، وهو ما استغرق عشرين صفحة<sup>(٢١)</sup>، مما تضيع معه بعض التفاعلات هذه القراءة، سواء فيما تقدم، أو في بعض الرموز الفردية، كتشخيص ما يمكن أن يبلغه العجز العام في حده الأقصى "القبر والموت" عبر عنانة أبي الخيزران، أو كتشخيص الوضع العام في "الخزان" العربي المقلل اللاهب على أرض الصحراء العربية.

على العكس من ذلك تأتي قراءة دلالة بعض عناصر تقنية الرواية كاستعادة الشخصيات للماضي التي يراها الناقد أبعد من وسيلة لإضفاء المعاصرة على الرواية، فهي وجه للتمسك بالأصول، والذي يتيح وحده للواقع الفلسطيني الراهن رؤية تاريخية اجتماعية حقيقية تنهض لتحطم الزيف. (الأصول هي الأرض والنزاع).

ومن هذا القبيل دلالة السؤال: لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟.. الذي انقلبت — انفتحت به الرواية على العجز والخصاء من وجهة أبي الخيزران، مقابل الوجهة الأخرى التي تلف السؤال بالملابسات، مما لا يتيح النص استجلاءها، ليبقى السؤال يستدعي الأجوبة التي لا يقدمها النص، بل يدعها لفضاء القراءة. ولا يفوت الناقد بخصوص هذا السؤال الخاتمة — الفاتحة الجديدة للرواية، أن يلاحظ على ما في إجابات النقود الأخرى عنه من دلالة على تحديد مواقع أصحابها لمواقفهم من القضية، ولا يستبعد الناقد نفسه من هذه الملاحظة.

تلك هي معالم النقد التطبيقي لهذا الناقد في هذه الرواية. بالأحرى هو ذا استخدامه العملي لمنهج علم الاجتماع الأدبي الذي اختار لقراءته رواية

"رجال في الشمس"، وهي القراءة التي تؤكد مبكراً (١٩٧٨) على الخروج عن مألوف تجليات هذا المنهج في نقدنا، والتي كانت متمركزة حول مضمون المنقود، بينما عمد سويدان إلى العناية التي رأينا بتقنية المنقود، إذ درس رمزيته ودلالته، بل إنه أيضاً وشى دراسته بالتفاتة علمفسية حاذقة، إذ أشار إلى رهمية علاقة أبي قيس بالأرض في مطلع "رجال في الشمس"، إلى البعد الجنسي العاطفي في علاقة تلك الشخصية برائحة الأرض. والناقد بذلك كله طور وأغنى تجليات المنهج المختار، على الرغم مما اعتور بعض ذلك كما رأينا<sup>(٢٢)</sup>.

#### يوسف اليوسف:

في حكم مبرم آخر من أحكام الناقد يرى "رجال في الشمس" أعظم عمل روائي كتب (على الإطلاق) في موضوع فلسطين، ومن دون أن يحدد ما إذا كان الحكم ينحذ بزمن الرواية أو بزمن الكاتب أو يمتد إلى حين صدور الحكم، مما يثير التشكك، إذ تدل بمساهماتها روايات عديدة لإميل حبيبي وسحر خليفة ورشاد أبو شاور من الكتاب الفلسطينيين، فضلاً عن روايات أخرى لكتاب عرب آخرين. (هل يكفي التمثيل برواية عرس فلسطيني لأليب نحوي؟).

إن غسان كنفاني — كما يقرر يوسف اليوسف — هو أول كاتب عربي استطاع نقل الكارثة الفلسطينية إلى حيز الرواية التي يتحقق لها تكامل الشروط الفنية. ولقد مرّ بنا في المستوى المنهجي والنظري بعض تلك الشروط التي ينضاف إليها سواها عبر النقد التطبيقي. فجوهر الرواية والأقصوصة لدى غسان كنفاني أنها تخضع التاريخ للمحاكمة، وأنها تدبّنه كخنوع وعدوان في طرفيه النافي والمنفي. وعلى العكس من فيصل دراج كما سنرى، يخلص يوسف اليوسف إلى أن التراجيدي نو طبيعة تاريخية في

نظر غسان كنفاني. والألياف المؤسسة للرواية إذن هي طبيعة تاريخية، فأبطال كنفاني يصدر عن صدوراً منطقياً عن ضروراتهم التاريخية، وعن الوجود في مباشريته، وواحدهم يملك (غريزة التاريخ)، مما جعل بناء روايات كنفاني — ما عدا "ما تبقى لكم" — يأتي بعيداً عن التناسخ التجريدي، وجعل الأحداث الدرامية نتاج فعل قوى تتمتع بميزة الحسم التاريخي.

ويركز اليوسف جهده في نقد "رجال في الشمس" على التراجيدي. فالرواية في هذا النقد سبر لمطاوى التراجيدي وإفصاح عنها، والتراجيدي فيها هو لحظة السقوط المدمر ونتاج ضمور الذات. وهو ذو طابع تاريخي، لا يصدر عن نقص وجودي كما في المسرحية اليونانية، ولا عن خلل في الشخصية كما هو الأمر في مسرح شكسبير، بل يصدر عن الأحداث الكبرى في التاريخ.

ويلحظ الناقد أن التراجيدي العربي عبر تراثه هو نتاج تضخم الذات، مما يعني لا عقلانيته، فيما التراجيدي منطقي كمعادلة رياضية. هكذا يحدد الناقد المبدأ التراجيدي في لا عقلانية السقوط، مخالفاً هيجل في تحديده العذاب سبباً لذلك المبدأ، ومخالفاً برادلي في تحديده السبب بطريقة احتمال العذاب. وهذا (القانون) الكبير: الماهية اللاعقلانية للتراجيدي (في الغالب) هو ما يمكن استقراؤه من روايات غسان كنفاني.

كما يلحظ الناقد غياب عنصر الصراع عمداً عن تراجيدية "رجال في الشمس". ولا يعد ذلك نقصاً فنياً. فإذا كان غياب الصراع يجعل الشكل موغلاً في بساطته، ويسطحه، إلا أن الشكل في هذه الرواية ظل مؤثراً لأنه يعبر عن المضمون باقتدار. وغياب الصراع في هذه الرواية إذن هو المعنى والماهية.

على هامش هذا التركيز في تراجيدية "رجال في الشمس" والتراجيدي بعامه، تأتي النتف النقدية الأخرى المتصلة بالرمزي والعلمنفي والدلالي.

فخلاصة الرمزية في الرواية هي استهجان اللاعقلانية في القضية التالية: لما كان لا بد من القبر، فلماذا نقبل أن نموت جبناء؟ وبالتالي لا يهم أن يكون أبو الخيزران رمزاً للقيادة الفلسطينية، ولا يهم أن يكون موظفو الحدود الكويتية رمزاً للبيروقراطية العربية، ولا أن يكون المهربون البصريون (البصرة) رمزاً للقيادات العربية، ولا أن يكون الهاربون الثلاثة رمزاً للشعب الفلسطيني (المكافئ الروائي). ويعلل الناقد ما يرى من صفات لغة الرواية (نهارية، بسيطة، هينة كالموسيقى الشعبية) بسبب طبيعة الموضوع: شخصيات من واقع يومي مباشر.

وفي دلالة الرواية يقرأ الناقد حكم الإدانة على شعب بأسره، فموت الرجال الثلاثة كان محتوماً ما داموا قد رضوا بالخزان، والإدانة إذن ضرورية. وقد يكون الكاتب أراد إدانة القيادة الفلسطينية آنذاك، ودحض زعمها بقدرتها وحدها على إنقاذ فلسطين.

وفي العلمنفسية التي ستهيمن على قراءة الناقد لروايات غسان كنفاني التالية، تأتي في هذه الرواية نزعة التدمير الذاتي، فيكون الموت أقرب إلى الانتحار نتيجة الشعور بالذنب. وكعادته يوحد الناقد بين الكاتب ومبدعاته فيقول: "وقد نملك حق الزعم بأن غسان كان يختزن في داخله نزعة تدمير الذات"، أما الشاهد فهو قيادة غسان كنفاني لسيارته بسرعة!!

#### سامي سويدان — نقد قصص كنفاني:

قد تكون الوقفة القصيرة التالية مع نقد سامي سويدان لقصص غسان كنفاني، مفيدة، سواء في علاقتها بما رأينا من نقد الناقد لرواية "رجال في الشمس"، أو في تمهيدها للانتقال إلى قراءة فيصل دراج ويوسف اليوسف لباقي روايات غسان كنفاني.



يمايز سويدان بين قصص الكاتب في مرحلتها الأولى (١٩٥٦ - ١٩٦٣) ومرحلتها الثانية (١٩٦٥ - ١٩٦٩) حيث توحدت فلسطينية القصص بالمعنى المباشر، بينما كانت تتوزع من قبل في مجموعتين: واحدة تتوحد فيها الفلسطينية، والأخرى تتحو نحو الاجتماع والسياسة.

ويرى الناقد أن القصص والروايات معاً، تشكل نصاً كلياً واحداً هو في خلفيته الدلالية رد على البتر الصهيوني الذي جاءت المقاومة لترد عليه. ويلحظ انفتاح النص دوماً، وبالتالي انفتاح الصراع. كما يلحظ في القصص (الفلسطينية) الأولى صورة عالم ما قبل العدوان - الإساءة، عالم الدعة والطمأنينة والطفولة والبراءة، والنزوع إلى عالم مماثل لهذا العالم الأول - القديم بعد إزالة العدوان - الإساءة. وهذه الملاحظة ستتمو وتذهب بعيداً في قراءة فيصل دراج لرواية "عائد إلى حيفا".

ولعل الأهم في نقد سويدان لقصص كنفاني هو التمثل في تحليل الرقم ورمزيته كما رأينا بصدد "رجال في الشمس"، كذلك تشخيصه الموقف الأيديولوجي المرتكز إلى التزام بدائي عبر قصص غسان في البداية (١٩٥٨ - ١٩٦١). ولئن تطور موقف الكاتب - كما يذهب الناقد - وغدا يتوخى أن ترسم القصة أفق الواقع، فموقفه ظل جوهرياً كما كان، وإن غدا خلط الواقع والفن غير ميكانيكي.

**ما تبقى لكم - يوسف اليوسف:**

يقوم نقد يوسف اليوسف لهذه الرواية ولتألياتها من روايات غسان كنفاني على عناصر نقده للرواية السابقة، سوى أن فعل العناصر سيختلف. وكما تسيدت التراجيديا فيما تقدم سيتسيد العلمنسي فيما يلي.

فموضوع "ما تبقى لكم" هو فكرة التخلص من التلوث، وتقوم في الرواية شبهة عقدة حب الأقارب، والتثبيت النفساني على الأخت. وصورة الأب لدى حامد (بطل الرواية) تتوزع بين التلوث (نكرى الطفولة لرؤية الأب يضاجع

الأم) والمثل الأعلى (استشهاد الأب). والشقيقة مريم هي حوار الطهر والدنس. بل إن (حامد) نموذج لعقدة الذنب والدونية قبل اندفاعه من غزة إلى الصحراء. وهذه العقدة — والقلق والنزق — جعلت حامد على تخوم العصاب. وهو، بتلوث الأخت وغياب الأم الطاهرة، يعامل الأرض كمعشوقة.

وإذ يُعنى الناقد بتقنية الرواية تتسدد العلمنفسية على هذه العناية. فعظمة الشكل في هذه الرواية، كما يراها الناقد، مدينة بنهوضها للبعد اللاشعورى الكتيم. والنفساني الأصيل والعميق يرفد الشكل بمادته الغفل وبخيوطه الحية النابضة. كذلك ينسج الكاتب الشكل من صور لاشعورية، وجاء الأبطال ذكريات ورعشات ومشاعر جوانية ورموزاً نفسانية أكثر منهم وقائع أو كائنات عيانية، مما جعل لغة الرواية لغة رعب تتسلح بالروح الأسطورية. لقد عدّ اليوسف هذه الرواية "المطهر". وهي إذ تبدأ بالدنس وتنتهي بالنظافة، تمهد السبيل لرواية "أم سعد" التي عدّها (الفردوس)، بينما كانت "رجال في الشمس": (الجحيم).

ولكن (المطهر — ما تبقى لكم) تتطوى بحسب الناقد على تأثير واضح برواية وليم فوكنر "الصخب والعنف" كما في ساعة كونتن المكسورة وساعة دلسي المرعبة مقابل ساعة حامد المكسورة وساعة مريم المرعبة، وكما في نزعة حب الأقارب. بيد أن الناقد يمايز بين تعامل فوكنر مع الكوني وتعامل غسان كنفاني مع المحلي. كما يحدد (منهج) الرواية بمنهج اللحظات المتحاورّة والأبطال المتقابلين. وبهذا — من التقنية — مع ما سبق من العلمنفسى حكم الناقد بأن الرواية واحدة من أعظم الروايات التي كتبت باللغة العربية، كما أنها أرقى محاولة للكاتب في النمذجة والتتميط.

أما رموز الرواية ودلالاتها فلا ينجوان هما أيضاً من تسيد المنهج العلمنفسى. فإجهاض مريم رمز لتخلصها من التلوث، ورمز لتخلص الشعب الفلسطيني من قذارات السقوط بإشهار السلاح أواسط العقد السادس من القرن



العشرين. وهنا يجيء توحيد الناقد للكاتب بأبطاله، وتشخيص الكاتب كمريض نفسي وكموضوع للتحليل النفسي، فإجهاض مريم هو أيضاً ترجمة لشعور الكاتب بالتقزز من الولادة، لذلك مُنعت الولادة وكان الإجهاض. وتظهر الفرويدية في هذه القراءة ليغدو المحراث رمزاً للقضيبي، مثله مثل أنصال الفولاذ. وسوى ذلك تبدو ساعة الحائط رمزاً للوطن، ويبدو الزمن بطلاً آخر في الرواية. أما الأرض فلا تبدو رمزاً، كما أنها الضمير في قابليته للإفافة، مقابل حامد: الضمير الفلسطيني في يفظته وتوثبه، وزكريا: الجانب الاسترخائي لهذا الضمير ولحظة الحطة والتقاعس. لقد علل الناقد عظمة هذه الرواية بتقديمها النماذج العاكسة للواقع بأمانة. ورأى خاتمة الرواية برهاناً على عظمة الكاتب الروائية في فهم الواقع، وحيث بدا حامد والجندى الصهيوني كل منهما ضروري للآخر، لا يمكن أن يوجد بدونه، فتركهما الكاتب في حال تقابل مشيراً إلى ترك الحل مفتوحاً لذمة التاريخ: لقد تحررت المشيئة الوطنية وبدأ الصراع، أما الحسم فللتاريخ. لكن هذا التسلل للتاريخ إلى هذا النقد للرواية ظل أقرب إلى التوشية الباهتة لما حكمه من العلمنفسى.

### ما تبقى لكم — فيصل دراج:

يحظى التراجم بالناية في نقد فيصل دراج لهذه الرواية، مؤثراً مفردة (المأساة). فالرواية بحسبانه مأساة في مأساة كما الحكاية في الحكاية. سوى أن رواية "ما تبقى لكم" لا تحكي مأساة شعب محدد بقدر ما تردد نشيد الإرادة الإنسانية. وتتجلى المأساة في هذه الرواية عبر موت الأب وتيه الأم وسقوط الأخت وموت العمة. فإذا خلقت الرواية حجابها الخارجى وتكشفت كرواية غبطة، أخذت عناصرها مواضع جديدة تخضع لتسلسل منطقي، وبات زمنها خطياً، فيما زمن المأساة مبعثر.

ولا يعدم هذا النقد الشيات النفسية، كما في نظره إلى مريم طيفاً للآم وملاً من وجهة حامد، مما كان يجعله يرفض زواج الأخت، لأنها رمز يربطه بالماضي والمستقبل. إلا أن (التاريخي) هو الذي يحكم نقد الناقد ويؤسس قراءته لدلالات الرواية وتقنياتها، كما يوجهها.

فالرواية تبدو للوهلة الأولى في هذا النقد تاريخية سياسية، أو رواية محرضة. والتاريخ يوجد عند غسان كنفاني في شكل حكاية. فالحدث لا يظهر في أسبابه ونتائجه وتوسطات ما بينهما، والسياسة هي التي تستدعي التاريخ وتفاصيل المكان والزمان.

هذا الغياب إذن للتاريخ عن الرواية ينفي أن تكون رواية سياسية، فتبقى رواية تحريض. وبمكانها الرخو وزمانها الرخو تغدو رواية التحريض رواية ذهنية عن أحوال القيم وصراعتها، فتكتب عن ثنائيات لا حوار بينها: الوطن - المنفى، أو الموت - الحياة ... ومنطق الثنائية يقصي عن الرواية معنى الاحتمال، ويجعلها تسير بخط مستقيم.

كذا يصبح الزمان نافلاً كما المكان في مدار القيم المجردة. وتتحول الشخصيات إلى أقنعة تروى حكايات القيم ومسارها، فتضيق الوجوه وتختفي تفاصيل الحكايات اليومية، ويلوذ التاريخ هارباً، لأن القيم المجردة لا تاريخ لها. ولسوف يعود الناقد إلى بعض ذلك أو كله في قراءته لروايتي "عائد إلى حيفا" و"العاشق".

وحين يتعلّق الأمر بتقنية "ما تبقى لكم" يذهب الناقد إلى أن الكاتب، سواء أخذ بتقنية تيار الوعي أو بمنطق الزمن النفسي، فإن ذلك يبرهن على انخلاع الشكل عن المضمون، أو على كتابة مأزومة لم تعثر على شكلها بعد، فالتقنية المستخدمة (تيار الوعي) لا تتناسب مضمون الرواية، وبذا تكون الحداثة مستعارة، سواء بالالتكاء على فوكنر "الصخب والعنف"، أو على بريخت "دائرة الطباشير القوقازية"، أو على جوركي "الأم". والكاتب إذن حاول أن

يكون (الكاتب المترجم) من وجهة نظر المضمون، ولم يسع إلى اشتقاق الشكل من وظيفته المفترضة.

إن هذه الرواية في قراءة فيصل دراج مثل رواية "رجال في الشمس" نموذج لصرامة الوازع الأخلاقي، ومرآة للنص التربوي. والوعي الأخلاقي الصارم لا يترك مكاناً للرمادي، ويجعل العلاقات الروائية حجاباً لوجه الروائي وحده، فتغدو لغة الروائي واحدة ومقررة لأن الشخصيات لا تقول إلا ما يسمح لها به (تقويل مريم — تقويل الصحراء) واللغة تتناظر إذن، والتقنية الروائية تصبح حجاباً لا يخفي الخطاب الأخلاقي والقصد السياسي.

إن الرواية فعل كتابي يتيح فكرة، كما تنص القاعدة النظرية لهذا النقد الذي ينزع عن "ما تبقى لكم" صفة الرواية بموجب هذه القاعدة، لأنها — الرواية — فكرة تنتج رواية، أو فكرة تسمح برواية أفكار وحسب. وسواء صح هذا أم لا، فالناقد يعضده بالتوكيد على أن التاريخ يحتضن الحاضر والماضي الذي جعل الحاضر على ما هو عليه، أما غسان كنفاني الذي سعى في هذه الرواية إلى كتابة التاريخ الفلسطيني، فهو يضيف المستقبل إلى الماضي والحاضر، ويخلق هذا الزمن الغائب (المستقبل) كما يشاء، مما يغلق الرواية قبل كتابتها، لأن الزمن الغائب ممحاة مطواعة تبدد الملامح الحقيقية للماضي والحاضر معاً (التاريخ المعاش). فهل يعني هذا أن الناقد يلزم بحذف الزمن الثالث — البعد الغائب من أية رواية تروم كتابة التاريخ؟ وهل التاريخ في الفن هو عينه التاريخ المعاش؟ هل هي ذلك حقاً علاقة التاريخ في الفن بالتاريخ المعاش؟

#### عائد إلى حيفا:

منذ قصة "البومة في غرفة بعيدة" عام ١٩٥٩ يبدو الرحيل بنية أساسية في قصص وروايات غسان كنفاني، وبخاصة في "عائد إلى حيفا"، و"ما تبقى

لكم"، حيث تقوم المصادفة والذاكرة والأم والابن كبنى أساسية أخرى لهاتين الروايتين.

وتثير "عائد إلى حيفا" بحق إشكالية تجنس القصة والرواية، وتداخل وتمايز تخومهما<sup>(٢٣)</sup>، شأنها شأن "أم سعد". وقد حسم يوسف اليوسف هذه الإشكالية إذ نفى أن تكون أي منهما رواية. وعدّ "عائد إلى حيفا" أقصوصة ممطوطة، تتقصها الشمولية، وتعتمد الحوار أكثر من الحدث، وهو الحوار الذي يستهدف بسط أفكار وعرض حالة داخلية غير معمقة.

وكما في قراءة اليوسف لروايتي "رجال في الشمس" و"ما تبقى لكم"، يتقرى في "عائد إلى حيفا" رمزيّتها، فيبدو سعيد رمز الفلسطيني، ودوف (خلدون) رمز الماضي الفلسطيني المهزوم، مقابل خالد رمز المستقبل. كما تتركز قراءة اليوسف في العلمنفسى، فيبدو ماضي الفلسطيني هو عقده، ودوف سبب العقدة، وخالد سبيل تجاوزها. وبالعبارة الفصيحة لليوسف، فعقدة الرواية هي عقدة الذنب، وهي قلقها المركزي، كما أنها البنية المترمنة لروايات غسان كنفاني والمحرك الحقيقي والمؤسس الفعلي. وبعبارة أفصح هي شعور الفلسطيني بقصوره إزاء واقعه التاريخي.

أما بالنسبة لفصل دراج فـ "عائد إلى حيفا" هي الرواية المستحيلة، لأنها في مستوى أول مأساة عائلة خلقتها المصادفة، وفي مستوى ثان تتكشف كمأساة شعب لها سببية تاريخية، وفي مستوى ثالث تختزل الوقائع والشخصيات والأفعال إلى علاقات أيديولوجية شكلية، أي تختزل التاريخ إلى قوانين مجردة. وهكذا تبدأ بالميلودراما في المستويين الأوليين، ثم تتأى عن الرواية أبعد بنائها عن التاريخ، وتظل تهوم في ذهنيّتها وفكرتيها الحاكمتين.

وكما هو الشأن في قراءة الناقد لرواية "ما تبقى لكم" يتركّب في قراءته لرواية "عائد إلى حيفا" التاريخي بالدلالي، سوى أن التاريخي هنا يتسيد، بما يعنيه من قوننة ووعي وواقع.



يحكم النقد بنقض الرواية للتاريخي بمصادقاتها، كعثور تورا زوتشتاين على الطفل خلدون ونقله إلى الوكالة اليهودية، أو كتبني إيفرات كوشن للطفل... ولكن المرء يتساءل: أليس الزحام في الرحيل (قانوناً) لمثل عائلة سعيد وصفية وطفلهما؟ وكم تستبطن مصادقة فقدانه إذن، ومصادقة إنقاذه فتبنيه، من موضوعية؟ أليست المصادقة كما قال الناقد نفسه: تجليات أسباب تاريخية متعددة؟

لقد اقتربت "أند إلى حيفا" من التاريخ، كما يعترف الناقد لوصفها سقوط حيفا في عشر صفحات، ثم يسارع إلى أن الرواية تبسط التاريخ (في حوار سعيد ودوف)، وتعود إلى اختزالها البدني والمبدئي والهادف إلى اختزال التاريخ بأمثلة أخلاقية. فمحاولة كسر الأمثلة والدفع إلى حدود الرواية عبر الاقتراب من الواقع الفعلي المعاش عام ١٩٤٨ في تلك الصفحات العشر، لا تلبث أن تنكسر بدورها. ذلك أن الفكرة الذهنية التي انطلق منها الكاتب تجعل سعيه متعثراً، لتظل العلاقات الروائية المرغوبة مجرد عناصر متفتتة فوق سطح ذهني ساكن، يفتش عن الرواية حين يبدو أن المأساة جماعية، وأن المصادقة هي تجليات أسباب تاريخية متعددة. ويفتق الناقد من ذلك أن البنية الذهنية — ولنلاحظ: الفكرة الذهنية، البنية الذهنية، وسيلي بصدد رواية العاشق: التركيب الذهني... — التي ترى العالم إشارات ورموزاً لا تتوافق مع رحابة التاريخ. كذلك قوله إن التجريد يجعل الرواية تنتقل من مساحة ذهنية إلى أخرى، كأن الفعل الروائي استتباط للمقولات الأيديولوجية، يبدأ بالأخلاق والتأمل واللقاء اللاعقلاني، وينتهي بنسق من الأفكار والعقلانية المجردة.

إنها إذن الرواية المستحيلة، كما هو اللقاء المستحيل الذي ترسمه بين صاحب الوطن ومن اغتصبه، أي لقاء الفلسطيني مع وعيه بعد هزيمته الثانية. وهنا نصل إلى (الوعي) في توسل هذه القراءة للتاريخي. فرحلة الزوجين سعيد وصفية — عوبتهما بعد هزيمة ١٩٦٧ إلى بيتهما القديم في

حيفا - هي رحلة الفلسطيني في الوعي. والرواية برمتها هي عن تحولات الوعي وفق منطق الوعي الذي لا يسمح بكتابة رواية، ومن جديد يحكم النقد: ليست "عائد إلى حيفا" برواية، ولكن لنتابع كما تابع.

يظهر الفلسطيني للناقد في هذه الرواية كاليهودي: الأول برىء قبل الهزيمة، والثاني برىء قبل الصهيونية (افرات كوشن في وارسو - ميريام في ألمانيا..). والكل إذن برىء قبل الجريمة التي تلوث الكل وتقذف بهم إلى قفص الاتهام.

ويتابع الناقد قراءة الرواية على هذا النحو، فيظهر له فيها عالما فلسطيني واليهودي كعالمين إنسانيين يتناظران في العذاب والبراءة، وبينها ضباب أثيم عقدته الأصابع الصهيونية. إنهما عالمان ضحيتان والجلاد واحد، فهل يكون هذا هو المهاد الذي أرسى غسان كنفاني - إن صحت هذه القراءة - ليصل به بعد خمس وعشرين سنة كاتب مثل هاني الراهب إلى أن العربي بعامة كالصهيوني: مهزومان أمام أمريكا المنتصر الوحيد؟ أم أنه المهاد الذي أرساه غسان كنفاني ووصل به سعد الله ونوس قبل هاني الراهب، في مسرحية "الاغتصاب" إلى ذلك الذي أقام الخطاب القومي العتيق المتجدد ولم يقعه ضد ونوس؟

مشكلة غسان كنفاني من وجهة الناقد أنه يريد أن يوحد بين الصهيونية والفاشية، وبين الفلسطيني واليهودي المضطهد (بالفتح). فالفاشية خروج على الطبيعة الإنسانية، واليهودي ضحية الفاشية الألمانية، كما أن الفلسطيني ضحية الفاشية الصهيونية، وهما إذن وضعان مأساويان يتماثلان إلى درجة التماهي والمساواة الكاملة. أما مشكلة الكاتب - بحسب الناقد - فهي أنه قد قدم ذلك كله على مستوى التجريد وبناء الأفكار المجردة، مما جعل الرواية مقولات لا علاقات، أو خطاباً أيديولوجياً في شكل رواية. لكن مشكلة الكاتب أكبر إن صحت هذه القراءة، فهي ليست فقط، الإخفاق في كتابة رواية، بل



في الوعي التاريخي كما سيتوضح أكثر فيما سيلي، بعد أن ندعو إلى أسئلة أخرى لمثل هذه القراءة لمثل هذه الرواية. فهل كان كاتبها يفكر في (حل) إلى جانب دعوة حياته وكتابه الروائية إلى العمل الفدائي؟ هل كان ينزل فلسطين من الذاكرة والمخيلة إلى الواقع الجديد والمستقبل الممكن؟ وأين هي إذن كتابته من الكتابة التي ترسم اليوم العودة إلى منطقة السلطة الوطنية، فضلاً عن العودة الشبيهة بعودة سعيد وصفية إلى ما بات (إسرائيل)؟

فلنتابع إلى ذلك الاضطهاد الموروث الذي يقيم جسراً بين المضطهدين (بالفتح) يصل إلى درجة التخاطر. ولنصغ إلى ميريّام تخاطب سعيد وصفية: "أنا آسفة، ولكن ذلك ما حدث. لم أفكر قط بالأمر كما هو الآن". وكأني بأحد يسأل مسرحية "الاغتصاب" عن صدى يترجّع فيها من "عائد إلى حيفا".

لقد خصّ الناقد مشكلة غسان كنفاني بحديث، كما خصّ مشكلة الرواية بحديث أكبر، وسؤال الوعي يوحد الحديثين، فهل يحق لأحد أن يوحد المشكلتين إذن؟

أما مشكلة الرواية فيحددها النقد بأنها لا ترى الوعي في التاريخ مما نجم عنه إسقاط وعي الحاضر على وعي الماضي، والمقارنة بين وعي صحيح مطلق هو البندقية ووعي قائم زائف، كما هو أمر المنطق الشكلي: وعي زائف — وعي صحيح. والرواية تؤكد على قوة الوعي الصحيح المطلق: البندقية، أي وعي القوة الذي يقود إلى أن:

- الاحتلال الصهيوني لفلسطين صحيح من وجهة نظر الوعي المجرد هذا.
- الاحتلال الصهيوني يستند إلى وعي صحيح (وعي القوة) والسالب فيه هو احتلال فلسطين فقط.

• الفلسطيني يستطيع العودة إلى بلاده إذا امتلك الوعي الصحيح الذي للصهيوني، وهذا ما يعبر عنه الناقد بلغة المجاز: الصهيوني المنتصر هو فلسطيني تأثر مقلوب، عيبه أنه في فلسطين.

على هذا النحو جعلت لا تاريخية الوعي في الرواية من الصراع السياسي صراعاً قيمياً أو معرفياً أو أخلاقياً، مما يجعل النصر شأنًا نخبوياً يخصّ العارف والمتقف. كما جعلت لا تاريخية الوعي الرواية ترى دور الدولة الصهيونية في إنتاج وإعادة إنتاج الوعي الصهيوني، فالرواية ترى اليهودي في أوشفيتز، ولا ترى قدومه إلى فلسطين كفعل سياسي.

على الرغم مما يصل في هذا النقد بين مشكلة الكاتب ومشكلة الراوية، فهو يحرص على أن يمايز بين وعي الكاتب ووعي الرواية. وإذا كان الأول قد نقض روائية الرواية، فالثاني الذي بات وعي كتابة، لا وعي رواية، ما دامت "عائد إلى حيفا" ليست برواية، هذا الوعي الثاني هو عماء عن الواقع وضلالة تاريخية وإجهاض للفعل السياسي في الصراع الفلسطيني الإسرائيلي.

بيد أن نفي روائية الرواية يفسح في قراءتها ككتابة (ما) للأيديولوجي المتستر بالوعي التاريخي. وهو يستدعي هذا الأيديولوجي بصراحة في قراءة مثل هذه القراءة، في نقد مثل هذا النقد. ولقد قرأ هذا النقد على حدة بلغته المتميزة أيديولوجية الكاتب (مشكلة الكاتب بعبارته) وأيديولوجية الكتابة (مشكلة الرواية). فالتاريخي في هذا النقد يمكر، فوق طغيانه على الدلالي، بالحدائي، إذ يعنى بالأيديولوجي من دون أن يسميه، فهل هو الحذر من حساسية المسألة برمتها؟ هل هو الحذر من أن يأتي نقد لهذا النقد فيجلو فيه غسان كنفاني كمشرّع للوجود الصهيوني بعامة، أو كرفض أخلاقي للاحتلال الصهيوني لفلسطين، أو كتميع أو حرف أو إجهاض للفعل السياسي في الصراع الفلسطيني (العربي) الإسرائيلي؟ هل هي صدمة هذا النقد للمقدس السائد في أي تعامل مع كتابة غسان كنفاني؟

مهما يكن، فبالنسبة إلينا، ليس غسان كذلك، لا بوعيه ككاتب، ولا بوعي "عائد إلى حيفا" سواء كانت رواية أم لا، مع التشديد على وداع المقدس — أي مقدس كان.

### بقية الروايات والمجزوءات:

ينفي يوسف اليوسف أن تكون "أم سعد" رواية لافتقادها "تشر الحياة الباطنية"، و"قانون الضرورة" وسواهما من الشروط التي يحدد للرواية على المستوى النظري. فـ "أم سعد، كما يراها الناقد: لوحات متفاصلة، تتعامل مع تبدلات الواقع بنهاجية مسطحة خالية من الثراء النفسي ومن كل أشكال نفاذ البصيرة، تبسط حالة ولا تتسج حبكة، وحبكتها مفككة وشخصياتها فقيرة ونسيجها هو الآخر مفكك، إذ يسع المرء أن يحذف منها ما يشاء ويضيف إليها ما يشاء. والطريف هنا أن الناقد يتحدث عنها كرواية على الرغم من نفيه أن تكون رواية، تبدو الأم فيها، بحسب الناقد، هي رمز الأرض، ولا تخبرنا شيئاً عن علل التحولات العميقة في المجتمع الفلسطيني، ولا تعدو أن تكون تقارير سرية وصفية تتصف بالسطحية.

كذلك يمضي النقد في سبيله إلى أن يغدو أهجية، وهو ما بدا منه بدرجة أدنى في قراءته لـ "عائد إلى حيفا"، جرّاء اختلاف الرواية مع الحدّ النظري للنقد. وبدلاً من أن يسائل النقد هذا الحدّ ويثريه ويونتعه ويطوّره، يتحوّل إلى آيات محكمات ويستدعي سرير بروكست، مرة باسم العلمنفسية ومرة باسم الوعي التاريخي ومرة باسم الشروط الفنية، فيما كان عليه أن يصغي إلى تجريبية غسان كنفاني على تواضعها، وينظر في موقع هذه الرواية أو سواها من التجربة الروائية الحداثيّة العربية في مطلعها: أواخر ستينيات القرن العشرين ومطلع سبعينياته.

على أن فيصل دراج في التفاتته الوامضة إلى "أم سعد" يرى أن الكاتب يطرح فيها، كما في "الأعمى والأطرش"، منظوراً للثقافة والمعرفة، لا يترك فيه مكاناً واسعاً لمنظور المدارس الرسمية. تُرى ألا ينحسب هذا على "عائد إلى حيفا" أيضاً؟ بل ألا ينحسب - بدرجة أدنى كما نرجّح - على "ما تبقى لكم" وعلى "رجال في الشمس" بدرجة أعلى، كما نرجّح؟

لقد استهل غسان كنفاني "أم سعد" بالقول: "لقد علمتني أم سعد كثيراً، وأكاد أقول إن كل حرف في السطور التالية إنما هو مقتطص من شفيتها اللتين ظللتا فلسطينيتين رغم كل شيء". وإذا كان الادعاء صحيحاً أم كاذباً أم استمالة ذكية — أو غبية — للقارئ، فبناء ولغة وتخيل "أم سعد"، هما مما يستدعي بإلحاح أسئلة أخرى. ومن الملفت أن النقد يخرج من حدوده ومحاكمته الصارمة للروايات التي أنجزها الكاتب، ولو قليلاً، عندما ينتقل إلى المشروعات — المجزوءات كما يسميها يوسف اليوسف — التي اغتيل الكاتب قبل أن ينجزها.

وأدنى هذا الخروج يأتي مع قراءة اليوسف لـ "العاشق" حيث عقدة الذنب تنهش "قاسم" كالكاتب. ولأن العقدة ناجمة عن جريمة وليس عن شعور بالنقصير كأبطال الروايات السابقة، ولأسباب أخرى أقلها الحماسة، يذكر "قاسم" الناقد براسكولينكوف "الجريمة والعقاب"، وتوم جود "عناقيد الغضب"، وسواهما من أبطال "الحرب والسلام"، ولمن يقرع الجرس".

وقريب من ذلك تأتي قراءة اليوسف لـ "برقوق نيسان" التي يرى أنه يمكن النظر إليها كقصة قصيرة مكتملة، وليس فقط كجزء من رواية لم تكتمل. ويرى الناقد أيضاً في الهوامش والتعليقات التي وضعها الكاتب ما يكمل نقص المتن ويضفي الواقعية عليه. ولعل جرأة النقد على نفسه، وتوجهه بالتالي، قد جاء في قراءته لـ "الأعمى والأطرش"، فبدت له أشبه بالكابوس مما فرض تغييراً أسلوبياً جذرياً يستعيد أسلوب "ما تبقى لكم" ويرعرش كأسلوب "رجال في الشمس". بيد أن الحماسة — على الأقل — لا تلبث أن تدفع بالناقد إلى أن يحكم بأنه لم يسبق لغسان كنفاني أن قدم مثل لغة "الأعمى والأطرش" على الإطلاق. ويمضي الحكم إلى أنه ينذر أن تقع على قرينة لهذه اللغة في الرواية العربية، لكان اللغة ليست من الأسلوب في شيء، وبالتالي لكان الأسلوب لا يستعيد من رواية سابقة، أو لا يرعرش شأن أسلوب رواية أخرى. ولم هذا التفرد اللغوي بحسب الناقد؟ لأن اللغة أقرب إلى لغة



الشعر التصويرية أو لغة الاستتار الباطني، فهي تتضرم أشبه بلغة الشعر الرمزي منها بلغة الرواية — هل هذه سبة أم مدحة؟ — وهي تصنع الصور الشعرية بمجازاتها، وهي وجدانية أكثر منها وصفية تقريرية كما تفترض الرواية.

أين نذهب إذن بما سبق أو زامن أو — على الأخص — تلا في الرواية العربية من شعرية اللغة لدى جبرا إبراهيم جبرا أو إدوار الخراط أو...؟ وكيف يستقيم ما تقدم مع القول إن الفصول العشرة الأولى من "الأعمى والأطرش" قصيدة لا رواية<sup>(٢٤)</sup> ولوحات زيتية لبنايات باطنية، ثم القول إن تلك اللغة تصلح لرسم الذات وجوانبها وليس للسرد أو الحوار، كما لا يمكن الاستمرار فيها طويلاً من دون أن تفقد الرواية صفتها الروائية؟

على نحو آخر تأتي قراءة فيصل دراج لـ "العاشق" بخاصة، وابتداءً مما أخذته عليها بلجوتها إلى تعددية الأصوات فيما هي لا تحتاج إلا إلى صوت واحد. ولكن هل من رواية تقوم بصوت واحد؟ وإذا صح وصف النقد للغة "العاشق" بأنها متساوية ومتوازنة للشخصيات جميعاً، فأين هي إذن التعددية؟ وكيف يصح القول من قبل أو من بعد بشعرية البطل "قاسم" ونثرية العدو (الكابتن والميجر).

لقد لاحظ النقد هنا بامتياز محاولة الكاتب في السيرة الشعبية، وخلطه الرواية بالملحمة، وطبيعة البطل الغنائي أو الملحمي المنغلقة في العالم الغنائي. كما لاحظ بامتياز مزاجه هذا العالم الغنائي مع العالم النثري الذي يتضمن العادي، وانباء الرواية كعالمين لا متجانسين بسبب من ارتباك الكاتب في بحثه عن أشكال تعبير جديدة، أي في تجريبيته المرتتهنة إلى وظيفة محددة للكتابة، قادت إلى أن تحمل اللغة الروائية من الشعر بقدر ما حملت من النثر. ولما كان — كما يبدو — لا مناص من حضور ما لقراءة هذا النقد للروايات السابقة في قراءة هذه الرواية، فقد رأى في حضور زمن

الأجداد في الذاكرة الشعبية — روح الأجداد — نفيًا للتاريخ، ورأى النقدُ الكاتبَ هنا كما في "الأعمى والأطرش" يفكر، والأسلوب في هاتين الروايتين يتراجع خطوة عن أسلوب "ما تبقى لكم"، على النقيض مما رأينا لدى يوسف اليوسف. ويمضي النقد إلى أن التركيب الذهني في "العاشق" يلتقي بما يكبح حركته، فيستوعب اللقاء ذهنيًا، ويترك اللقاء أثره في التركيب الذهني ذاته، كما أن الاقتراب الذهني من الواقع أنتج مضمونًا يتعايش فيه ظاهريًا الملحني والروائي، من دون أن يغير البنية الذهنية الشاملة التي تحتضن الطرفين، فظل الروائي أو الواقعي قناعاً لبنية تتجاوزها وتحدد دلالاته، أي ظل العمل ذهنيًا.

\*\*\*

هكذا كتب القارئ (الناقد) نصّه (نقده). وبالطبع، لن تتماثل قراءتان للنص الواحد، حتى إن كانتا للقارئ الواحد، وبالأدوات عينها. بيد أن الأمر وصل إلى ما يكاد يضيع روايات غسان كنفاني، جراء تعدد واختلاف القراءات، بقديمها وجديدها. وعلى الرغم من ذلك يفتقد المرء تدقيق نصّ القارئ في الحدائي في نصّ الكاتب. ولا يكفي هنا أن يشار إلى فوكنر أو بريخت.

فروايات غسان كنفاني جزء من المحاولة الروائية العربية في العقد السادس من القرن العشرين للخروج من الإهاب التقليدي السابق، وفي إطار حدائي يقلد الحدائفة الروائية الغربية، مما تزامن مع صنيع وليد إخلاصي وهاني الراهب وحليم بركات وإميل حبيبي<sup>(٢٥)</sup>، وفي هذا تقوم ريادة غسان كنفاني وألمعيته، وخصوصاً في مشروعاته (المجزوءات) التي لم تكتمل، كما في التناص بالمتل الشعبي والشعر الشعبي في "برقوق نيسان"، وكما في الهوامش فيها أيضاً، وكما في تهجين اللغة والعناية بالعامية والعامي، أو محاولة المتتاليات القصصية التي اختطّها إميل حبيبي، وستغدو علامة من



علامات نهج إدوار الخراط في كتابته الروائية، أو الانثيال اللغوي الذي سيغدو علامة من علامات الكتابة الروائية لصنع الله إبراهيم وهاني الراهب وسواهما. ونحسب أيضاً من هذا القبيل محاولة (العاشق) في كتابة رواية تعود إلى العقود المنصرمة، مما شاع نعتة بالرواية التاريخية، والتي كانت نماذجها معدودة حتى محاولة غسان كنفاني، كما في ثلاثية نجيب محفوظ، و"العصاة" لصدقي إسماعيل، و"حسن جبل" و"لن تسقط المدينة" لفاروس زرزور... (٢٦).

ولا تغفل هذه الملحوظة عن عبور بعض النقد ببعض نقاطها، لكن السؤال المفتوح هو التدقيق في ذلك كله. ولعل هذا السؤال وسواه مما تطلقه قراءة تالية فتالية لنص الكاتب أن يساعد القراءة على تجديد نفسها، وأن يستعيد نص الكاتب مما كاد يضيعه. ولئن بدت الفسحة الموعودة هذه تضيق بأفعل التفضيل التي تؤثرها أحكام يوسف اليوسف، وبأحادية وتسلط المنهج، فهي تعول على ما امتازت به قراءة فيصل دراج من الوضوح والضبط المنهجي، ومن دقة وسلاسة اللغة، ومن حداثة النظري وتاريخيته، مما هو قائم أيضاً في قراءة سامي سويدان، فبمثل هذا — على الأقل — ينضج ويغتني اختلاف النقود فيما بينها، واختلافها مع نقدها، كما لعلنا رأينا بعضه هنا، ويكون نص القارئ مثل نص الكاتب على موعد متجدد مع المستقبل.

## الهوامش:

- (\*) مساهمة الكاتب في الذكرى الخامسة والعشرين لاستشهاد غسان كنفاني، والتي أقيمت في مكتبة الأسد بدمشق ١٢ / ٧ / ١٩٩٧.
- (١) سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، بيروت ١٩٨٦، ص ٦١ - ١١٩.
- يوسف سامي اليوسف: غسان كنفاني: رعشة المأساة، دار منارات، ط ١، عمان ١٩٨٥.
- فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، دار كنعان، ط ١، دمشق ١٩٩٢، كذلك: الثقافة / الممارسة في ممارسات غسان كنفاني، في: قضايا وشهادات، العدد ٥، دمشق ١٩٩٢.
- (٢) عصام محفوظ: دفتر الثقافة العربية، دار الكتاب اللبناني، ط ١، بيروت ١٩٧٣.
- (٣) الياس خوري، إحسان عباس، فضل النقيب: غسان كنفاني أديباً ومناضلاً، منشورات الاتحاد، ط ١، بيروت ١٩٧٤.
- (٤) رضوى عاشور: الطريق إلى الخيمة الأخرى، دار الآداب، ط ١، بيروت ١٩٧٧.
- (٥) يمني العيد: ممارسات في النقد الأدبي، دار الفارابي، ط ١، بيروت ١٩٧٥.
- (٦) للياس خوري: تجربة البحث عن أفق، مركز الأبحاث في منظمة التحرير الفلسطينية، ط ١، بيروت ١٩٧٤.
- (٧) مجلة الآداب، العدد ٨، بيروت ١٩٧٢.
- (٨) مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الأول، بيروت شتاء ١٩٨٨.
- (٩) إبراهيم خليل: في القصة والرواية الفلسطينية، دار ابن رشد، عمان ١٩٨٤.
- (١٠) قضايا وشهادات، مذكور سابقاً، ص ٢٥١.
- (١١) دلالات العلاقة الروائية، مذكور سابقاً، ص ١٨٣.
- (١٢) قضايا وشهادات، مذكور سابقاً، ص ٢٣٩.
- (١٣) مثل قاسم الطيب ابن قرية مجد الكروم الذي يمضي إلى أحضان اليهوديات في حيفا متخلياً عن قريته (عن الرجال والبنات).
- (١٤) قضايا وشهادات، مذكور سابقاً، ص ٢٥٩.
- (١٥) دلالات العلاقة الروائية، مذكور، ص ١٧٩.

(١٦) نفسه، ص ١٨٩.

(١٧) ممارسات في النقد الأدبي، مذكور.

(١٨) مجلة الآداب، العدد ٤، بيروت ١٩٤٦.

(١٩) غسان كنفاني أديباً ومناضلاً، مذكور، وفيه أيضاً تأكيد إحسان عباس على أن الرواية برمتها ذات بعد رمزي.

(٢٠) في كتابهما: تطور الوعي في نماذج قصصية فلسطينية، دار الحداثة، ط ١، بيروت ١٩٨٠.

(٢١) أبحاث في النص الروائي العربي، مذكور، ص ٧٨ - ٩٨. وقد يكون أقل ذلك قول الناقد إن تصميم بنية الرواية في سبعة فصول يدل على إصرار الكاتب على رفض بنية الموت السائدة رفضاً واعياً لحقيقة الواقع السائد كموت مرحلي للشعب الفلسطيني.

(٢٢) كما تبتدئ رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة" المكتوبة عام ١٩٤٥ بالشمس، كذلك تبتدئ رواية غسان كنفاني "رجال في الشمس". وقد فوّت الناقد فرصة للمقارنة بين العتبتين. من ناحية أخرى نذكر بمرجعية الرواية فيما وقع لمحمد البطرأوى صاحب الرحلة من البصرة إلى الكويت، والذي حدث الكاتب عنها أثناء سكنهما في الكويت. وقد اشتغل الكاتب على هذه (المرجعية) في أكثر من قصة كما في: "على الرصيف، أبعد من الحدود، الأفق وراء البوابة، ثلاث أوراق من فلسطين، أرض البرتقال الحزين، ورقة من غزة). وقد أشار إلى ذلك وإلى البطرأوى، إبراهيم خليل في كتابه: في القصة والرواية الفلسطينية، مذكور سابقاً.

(٢٣) قد تكون العودة مفيدة إلى معالجاتي لهذه الإشكالية في: الرواية السورية، وزارة الثقافة، ط ١، دمشق ١٩٨٢، والذي صدر في طبعة جديدة تحت عنوان حوارية الواقع والخطاب الروائي، دار الحوار، ١٩٩٩.

(٢٤) ومحسن الموسوي أيضاً يرى أن غسان كنفاني جعل من روايته قصيدة تنساب بين ضفائر الحزن والموت... انظر: مجلة الآداب، العدد ٣، بيروت ١٩٧٣.

(٢٥) علينا أن نذكر أن سداسية الأيام الستة لإميل حبيبي قد جاءت من الأرض المحتلة ابتداءً في الكتابة الروائية والقصصية، فعدّها رجاء النقاش رواية قصيرة في ست لوحات أو قصص، وعدّها محمد دكروب سلسلة أقاصيص، أو حكايات أو قصة طويلة أو رواية... انظر أيضاً الهامش ٢٣.

ولعل بناءها التجريبي والتناصّ فيها مع المثل الشعبي والأغنية الشعبية، كذلك الحكائي فيها، لعل ذلك كان حاضرا لغسان كنفاني إبان زخم كتابته وتجربته. وأحسب أن المقارنة هنا واعدة، وبخاصة إذا تابعت إلى تجارب تالية في رأسها "متتاليات" إدوار الخراط. وفيما يتعلّق بـ "عائد إلى حيفا" يجدر بالدرس والمقارنة أيضاً مع "العودة" في السداسية، حيث زيارة أحد عرب الناصرة للقدس في الذكرى الأولى للخامس من حزيران، ومع "عودة جبيّة" من السداسية أيضاً، حيث عودة فتاة إلى أمها في الأرض المحتلة بعد فراق عشرين عاماً. ولعله لا زال في الذاكرة ذلك المرجع الحكائي الشفوي إثر هزيمة ١٩٦٧ عمّن نسي ابنه يوم الفزوح (١٩٤٨) وعاد بعد (١٩٦٧) فوجد الابن مجنّداً في جيش الاحتلال. <sup>(٢٦)</sup> ومن المبكر في ذلك لفّة أحمد محمد عطية إلى مسامرة الكاتب للتكنيك الحديث في الرواية العالمية من حيث تداخل الأزمنة والأماكن وتقطيع الحدث وتدفق تيار الوعي والكتابة دفعة واحدة بلا فواصل ولا فصول، مع تعدد الضمائر والروى... انظر: مجلة الآداب، العدد ٣٤، بيروت ١٩٦٩.

## نقود موسم الهجرة إلى الشمال<sup>(١)</sup>

لأسرار مستسرة بقدر ما هي جهيرة، تتضاف كل حين رواية — أو غير رواية من مبدعات الإنسان — إلى حياة البشر، وتغدو علامة من علامات العيش والثقافة والحضارة والتاريخ، بعبارة أخرى: تخذ كل حين رواية، وهذا ما أكده ربع القرن المنصرم بالنسبة لرواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال"<sup>(٢)</sup>. لذلك تتوالى قراءاتها ونقودها، ويظل فيها، شأن كل رواية مخلدة، زيادة لمستزيد.

فمن جهة أولى، ارتسم بصدور هذه الرواية مفصل تاريخي بين مرحلتين في وعي الرواية العربية للذات والعالم. وهكذا كانت علامة على انطواء المرحلة التي شهدت هذا اللون من الرواية العربية، بمسائله الفنية والثقافية بعامة، مما قدم توفيق الحكيم ويحيى حقى وشكيب الجابري وسهيل إدريس وسواهم. ولتفتح من بعد مرحلة جديدة ومستمرة تزخر بما قدم صنع الله إبراهيم وسليمان فياض وعبد الحكيم قاسم وعبد الرحمن منيف وحميدة نعنع وسميرة المانع وحنّا مينة وسواهم<sup>(٣)</sup>. ومن جهة ثانية، أو أولى، فالترتيب خارجي تماماً هنا، ارتسم بصدور "موسم الهجرة إلى الشمال" مفصل تاريخي بين مرحلتين في اشتغال الرواية العربية على نفسها، فكانت علامة على نهوض الموروث السردى والحكاى الشعبى والشفوى والأسطورى والهامشى والمحلى والحوارى، وعلى تكسير العمود السردى فى الكتابة الروائية العربية.

وبالطبع، فهذه الموضعة لهذه الرواية، لا تبحث عن مقدس أو صنم. وهي تدرك القيمة الكبرى لما حققته الرواية العربية في وعي الذات والعالم،



وبخاصة في اشتغال هذه الرواية على نفسها، قبل مفصل "موسم الهجرة إلى الشمال" وبعده. ومن ذلك أن أعمالاً عديدة، ومن المفصل التالي بخاصة، قد فتحت من الآفاق ما لم تفتحه رواية الطيب صالح، لكن ذلك لا يقلل من أن تبقى العلامة علامة، والمفصل مفصلاً.

...

قلنا إن قراءات ونقود هذه الرواية ما فتئت تتوالى منذ صدورها. ولذلك وحده، فيما نقدر، يكون من الضروري أن تُقرأ هذه القراءات أو تُنقد هذه النقود. فكيف إذا انضاف إلى ذلك انطواء هذا الأمر على رسوم كبرى في تطور النقد ومنهجته ومثاقفته، وآفاقه القريبة، وأيضاً: كونه من نقد النقد أو قراءة القراءة، مما أخذت بذوره تنتش فيما تتضاعف الحاجة إليه؟ ولكن، إذا كان اختيار دراستنا يقوم هنا، فقد كان لا بد من اختيار آخر يحدد المدونة، فيجنبها غرض الإحاطة، حتى لو كان المقام مواتياً، لأن القدرة محدودة.

هكذا انصب الوكد على ما قدم سامي سويدان ويمنى العيد وصلاح الدين بوجاه في قراءة "موسم الهجرة إلى الشمال" مع إضافات تتصل بجورج طرابيشي ومحمد كامل الخطيب.

أما قراءات سويدان والعيد وبوجاه، فهي ما تُرجى معه قراءة اشتغال نقدنا الحديث — والحداثي — والإشارة إلى ما وصل إليه بإبداعه واتباعه، بمثاقفته، كذلك إلى ما يومي إليه في الأفق المنظور للنقد الأدبي العربي.

وأما الإضافات، فهي مما يرجى معه الإشارة إلى أمشاج أخرى تتصل — وإن بدرجة أدنى أو بدرجة مشتبهة — براهن اشتغال نقدنا وأفقه القريب، و /

أو ترسم ملمحاً ما من ملامح تطوره الحثيث والصاخب والملتبس والسريع في غضون ما يقرب من عقدين.

وربما كان أمر القراءة في رأس أو في صميم تلك الآن، وبخاصة عندما يتصل القول بمساهمات سويدان وبوجه والعيد ورعيهم. فإذا كانت سلطة النص قد تعالت مع سيادة البنيوية — البنيويات حيناً، فقد أخذت تتعالى سلطة القراءة والقارئ مع تراجع البنيوية — البنيويات وتقدم التفكيكية والتلقي، وبالتفاعل مع جديد المثاقفة ووعي الذات والآخر على مستوى النقد وعلى مستوى الإبداع، فضلاً عن سائر المستويات.

ها هنا يبرز ما يتلمسه نقادنا من سبيل فيما بين سلطة النص وسلطة القراءة — على سبيل المثال: صبرى حافظ، عبد الله الغدامي، فاضل تامر، سعيد يقطين ... — كما يتعمق ويخصب الاشتغال النقدي على النصوص وعلى الذات الناقدة، وهو ما سنلقى إشارات إليه في المساهمات المعنية لسويدان وبوجه والعيد، وليظل السؤال: كيف نقراً، مقلعاً ومبدعاً، وليس ترجيعاً لبارت أو تودوروف أو سواهما.

#### سامي سويدان:

يخص سامي سويدان رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" بفصلين من كتابه "أبحاث في النص الروائي"<sup>(٤)</sup>، الأول بعنوان "من دلالات المعنى في موسم الهجرة إلى الشمال"، والثاني بعنوان "الوصف في موسم الهجرة إلى الشمال للطبيب صالح: أوضاعه وعلاقاته، وظائفه ودلالاته".

ويعلل الناقد ذلك بإيمانه بإمكانية تعدد المقاربات التحليلية للنص الواحد. وفي مقدمة كتابه، ثم في مقدمة الفصل الأول الذي خصّ به رواية الطبيب صالح، يلح الناقد على الموجهات التالية:

• على مقارنة النص العربي أن تكون هجينة بالمعنى الجدلي الإيجابي لا المبتذل.

• البنيوية هي النسيج الخلفي للتحليل الذي اعتمد علم الدلالة. ويؤكد الناقد سعيه إلى دراسة مستوى التنظيم المعنوي للرواية، وتلمس الشعرية القائمة في انتظام بنية المعنى. ويعلل اعتماد علم الدلالة برفضه التعليق اللامنهجي على النصوص، وبإمكانية اختزال المنهجية الدلالية إلى بساطة لا تمس جوهرها، مما يلائم ما يتوخاه من موضوعية وفعالية. ويتابع الناقد تبيان موجهات شغله تحت عنوان فرعي هو "المعطيات الأولى لبنية المعنى العامة"، حيث يبدو التوزيع الأولي للمعنى أبسط عناصر المنهج الدلالي، ويعتمد التناظر الأساسي للمضمون مما ييسر اكتناه قاعدة انبناء المضمون، كما يضمن الحؤول دون التأويلات الخاطئة واضطرابات التحليل.

يشغل هذه المهاد النظرى حيزاً كبيراً في دراسة صغيرة. وهو ما سيتكرر في دراسته الأخرى، كما يسم فصول كتابه جميعاً، فيما جاءت مقدمة هذا الكتاب بالغة الإيجاز (والإحكام). ولئن كان الناقد يبدو كالعهد به في سائر شغله النقدي، مهموماً بالوضوح المنهجي والنظري وبالحدود النظرية والمنهجية، فقد يرافق ذلك إفاضة وتكراراً، واستعراضاً أحياناً، على الرغم من الضرورة التي يفي بها، وكأنما ينبغي على السؤال المقلق، في حالتنا النقدية بخاصة، أن يطلع كل مرة، فيكون على الناقد أن يبدى ويعيد في محدداته النظرية والمنهجية.

على أية حال يُتبع الناقد هذا الشطر من دراسته بخطط التوزيع الأولى للمعنى في الرواية المعنية، ويتبعه برسوم توزيعات أخرى تقوم على الثنائيات التي — بحسبه — ينير كل منها النص الروائي بأكمله برؤية خاصة. ويتساءل المرء على الرغم من وجاهة صنيع الناقد واحترازه، عن القسرية

التي تلتبس بهذا الصنيع، وبخاصة حيث نقرأ بصدد مخطط التوزيع الأولى: "ليس لنا إلا أن نضع هذه الشخصية أو تلك الوظيفة ضمن هذا التوزيع الأولى الأساسي، لنذكر الدلالات المعنوية الأولى في هذا المعطى التناظري الواضح" (ص ١٢٣).

في الفقرة التالية المعنونة بـ "بنية النص الكبرى ودلالاتها الأولى"، ينتقل الناقد إلى صلب دراسته، فيشخص للرواية بنية مفتوحة، غير ناجزة، تعلن نوعاً من المخاض العسير نحو ولادة جديدة ووعي جديد وحياة جديدة لا تتم إلا بالموت (الانتحار أو القتل). وهنا تبرز تجربة مصطفى سعيد وتجربة الراوي، ويقرأ الناقد الدلالات، فيظهر في التجربة الأولى الموت مناسبة جديدة للحياة بعد فترة من الحمل والإرهاص، ويقول: "الثقافة الجديدة هي محاولة التوفيق بين العلم المكتسب في الخارج (الثقافة وأوروبا) والحاجات الإنسانية الأصيلة في الداخل (الطبيعة والسودان) ... (ص ١٢٦).

أما في تجربة الراوي فترسم معاناة الانتقال (مخاض التحول والولادة) من الخضوع لمعطيات المحيط الإنسانية (الطبيعة) إلى مواجهتها عقلياً (الثقافة). بذلك تبدو دلالة البنية الكبرى سعيًا حثيثاً لحل إشكالية القطيعة بين الثقافة والطبيعة و / أو الشمال والجنوب و / أو أيضاً: الموت والحياة.

وفي مقارنة تجربتي مصطفى سعيد والراوي ترقى الولادة الثانية على الأولى، لأنها تنطلق مما حققت هذه. ولكن لا يجوز اعتبارها الولادة الأخيرة أو الوعي الأمل أو الحياة النهائية، وإلا كانت جموداً نهائياً وموتاً آخر. ولأنها نتيجة الولادة الأولى، فإنها مهد لولادة تالية.

وهنا يأتي دور القارئ في الفقرة الأخيرة من الدراسة، وعنوانها: "النص والقارئ"، فيرى الناقد في النهاية المفتوحة للرواية دعوة للقارئ إلى المتابعة، إذ يحمل الراوي — الذي حمل بدوره من مصطفى سعيد حمله — القارئ مهمة متابعة المرحلة الثالثة. ويقرأ الناقد في صراخ الراوي بالنجدة في ختام



النص إشارة إلى الدور الحيوي الذي يمكن للآخر — القارئ أن يلعبه في استكمال هذه الدورات الحياتية من الولادة والوعي.

\*\*\*

أما دراسة سويدان الثانية لـ "موسم الهجرة إلى الشمال" فيستغرق مهاتها النظرى والمنهجي توطئة وتمهيداً. وتعرض الأولى تطور استخدام الوصف من التراث إلى أمس قريب. فيما يختص التمهيد بالوصف والسرد في العمل القصصي والروائي، ولكن بدءاً من القرآن والمعاجم، ليصل إلى أن الوصف في الكتابة القصصية الحديثة "مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة، يتداخل مع بقية المستويات السردية الأخرى، وتتقاطع فيه وعبره المستويات الأخرى للنص الذى ينتمى إليه، وكذلك أوصاف ونصوص أخرى، وتتفاعل في عملية تداخل نصيّ inter textualite فني وثقافي مركب لتأدية معنى" (ص ١٣٤).

ويذكر الناقد أن مغامرة اللغة القصصية أعطت للوصف بعداً جديداً. ويسوق أسئلة الاشتغال بالوصف: عن هوية الواصف، زاوية الرؤية، المدى الفاصل بين الواصف وموضوعه، زمن الوصف، موقع عملية الوصف في السياق القصصي، قيمتها النوعية الكمية والتواترية، علاقتها الحميمة مع عملية إخراج الخطاب القصصي المركبة.

وفي مقدمة تلك التوطئة والتمهيد يحدد الناقد أخيراً هدف الدراسة بتبيان أهمية الوصف والدور الذى يلعبه في التعبير القصصي وفي شعرية الخطاب السردى.

بمقارنة هدف الدراسة مع ما رأينا في التوطئة والتمهيد، تبدو هاتان المقدمتان فضفاضتين — على الأقل — على الهدف. ولكن إذا ما تابعنا في الدراسة ترجمة الهدف من جهة، واستطردات الغطاء النظرى والمنهجي المبتوثة في مطالع فقرات الدراسة، فستبدو بجلاء ضرورة التوطئة والتمهيد



والمقدمة التي تعنونت بـ "الوصف واللاوصف في موسم الهجرة إلى الشمال". كما سيبدو أن هدف الدراسة، ليس كما تحدد في مطلع المقدمة (الثالثة)، بل هو دراسة أشمل للرواية، تتوكأ على دراسة الوصف.

ما الذي يعتبر بدقة في القصة أو الرواية وصفاً، وما الذي لا يعتبر كذلك؟ هل تعدّ وصفاً المعلومات عن الشخصيات، أو تأملاتها ومشاعرها...؟

هذا مثال من الأسئلة التي تتصدر فقرة قادمة — ومتأخرة — تتعنون بـ "الوصف في موسم الهجرة إلى الشمال".

يعتمد الناقد على مفهوميين لحل إشكاليات الأسئلة السابقة، أحدهما واسع والآخر ضيق، يحتفظ فقط برسم المزايا والحالة النفسية ويستبعد المشاعر. أما الحل فيرسمه في جداول وصفية تدرج فيها موضوعات الوصف (كمطلق لأي بحث جدي للوصف القصصي). ولئن برزت هنا مشكلة التصنيف، فلحلها يكون اللجوء إلى حركة السرد ذاتها.

تلك هي طريقة البحث التي يراها الناقد (مثلي) لمقاربة الوصف في الرواية. غير أنه قبل أن يصل إليها، وقبل أن يتساءل من أجل الوصول إليها عن الطريقة التي تبين الفاعلية الخاصة بالوصف في شعرية القص، قبل ذلك سيكون قد شرع بالخوض في موضوع الدراسة: الوصف في موسم الهجرة — وارتباطاً بذلك: اللاوصف، وذلك في المقدمة (الثالثة).

وفي خوضه هذا يميز الناقد بين الوصف الصريح والوصف المستحيل، كما يسمي اللاوصف، ويشرع بقراءة دلالات هذا وذاك.

ففي الوصف الصريح للشخصيات، أو للمشاهد الطبيعية والمصنوعة، أو للأحداث الواقعية والتخييلية، يرى أن وصف الأخيرة كما جاء في الرواية يطرح علاقة الوصف بالسرد، ويلتقي الطبيب صالح ها هنا مع الاستعمال القرآني لـ (الوصف)، أي: الكذب.

أما في الوصف الصريح للشخصيات فيقرأ الناقد أن شخصية مصطفى سعيد ذات موضوع، لأن الراوى يقوم بوصفها، ويستعيد وصف الآخرين لها. فيما تبدو شخصية الراوى ذاتاً فقط، لأن مصطفى سعيد لا يهتم بوصفها، وحين يفعل يتميز فعله بخاصية التخيل والاختلاق.

على الرغم من أهمية الدلالة التي قرأها الناقد في طبيعة الوصف الصريح هنا — للشخصيات — إلا أن المرء يتساءل عن ذلك التميز الذي خص به الفعل الوصفي للراوى، فهل الفعل الوصفي لمصطفى سعيد خلو من خاصية التخيل والاختلاق؟ وهل الاختلاق مرادف للتخيل أم الكذب أم أن له مدلولاً آخر لم نتمكن من جلائه هنا؟

قبل أن ينتقل الناقد إلى الوصف المستحيل يتوقف عند توقيت الوصف، إن على مستوى الحكاية أم على مستوى السرد. ويميز من جديد بين وصف يطرح مسألة التعرف والتحقق، وبين وصف يسعى للإثارة والرغبة "وكان هناك تطورا، ترسم الرواية عبر أحد مستويات الوصف خطه العام، يمضي من الرغبة نحو التجربة لينتهي في المعرفة" (ص ١٣٧).

إن ذلك ينتقل الناقد إلى الوصف المستحيل الذى تصنعه صعوبات الوصف، وبسرعة يقرأ دلالة ذلك في قوله: المشكلة التي يطرحها الوصف (أو اللوصف)، وبالتالي السرد على هذا المستوى، هي مشكلة العلاقات الإنسانية من خلال العلاقات بين الشخصيات.

هكذا تطرح صعوبات الوصف التي يواجهها الراوى أزمة علاقته وتمزقه العرفاني بالذات وبالأخر. وهكذا يمثل عجز محبوب عن الوصف عجزه عن استيعاب تطور الصلة بالغرب كما وصلت إليه. كما يمثل عجز "أن همند" الوصفي عجزها في علاقتها بالشرقي السوداني. ولئن لم يكن لمحبوب وهمند من مخرج روائي، فقد حمل الراوى — إضافة إلى حملهما — عنهما حملهما، وأحاله إلى القارئ معترفاً بعجزه عن الوصف.

من هنا فصاعداً يتصاعد إلحاح قراءة الدلالات على الناقد، ففي خطوة تالية تُعنون بـ "البناء الوصفي: شخصيات ومشاهد"، يجول وصف الشخصيات الأربعين. وعلى الرغم من احترازه على الوثوق بدلالة الكم الظاهر للوصف، فإنه يقرأ أهمية بعض الشخصيات فيما كان لها من كثافة وصفية.

لا يحظى وصف المشاهد باهتمام كبير من الناقد، قياساً إلى الشخصيات، لذلك يحيلنا إلى هوامشه الحبلية بالومضات ها هنا. وسيكون علينا أن ننتظر فقرة تالية بعنوان "الوصف والسرد — الموصوف والراوى"، حيث يدرس العلاقة المتميزة للوصف بالسرد على مستوى المشهد، ويلاحظ ميل السرد نحو الوصف بقوة لدى مصطفى سعيد، وميل الوصف نحو السرد لدى سواه. ويخلص الناقد هنا إلى أن يؤر السرد المركزية تتجمع في مشاهد وصفية ليغدو نظام معنى السرد قائماً على نظام وصفي على مستوى الدال، كما يكون النظام الوصفي قائماً على نظام المعنى. ويقرأ من محاور الوصف ومحاور الشخصيات وعلاقاتها هذه الدلالات:

\* لأن مصطفى سعيد يصف ويوصف، ونصيبه أكبر، فهو شخصية أساسية، وتجربته ناضجة ومكتملة.

\* ولأن الراوى يصف أكثر مما يوصف، ويتقدم كواصف، كذات — وليس كمصطفى سعيد: ذات وموضوع، واصف وموصوف — فتجربته غير ناضجة أو مكتملة.

\* ولأن الشخصيتين تتبادلان الوصف فهما متماثلتان ومختلفتان، ومتكاملتان. والراوى إذن يكمل ما بدأه الأول. أما كيف يكمل، وهو ذو التجربة غير الناضجة أو المكتملة، أو كيف يجرى القول عن إكمال تجربة مصطفى سعيد، وهي التي وصفت للتو باكتمالها ونضجها النهائي، أما هذا، فليس غير واحد من أثر الإلحاح على الجدولة وغواية الدلالة، مما آل النص

إليه في الجدولة. وربما كان الأدق أن يقال بمتابعة الراوى لتجربة مصطفى سعيد، انسجماً مع سياق النص النقدي.

من دلالات الوصف الأخرى التي يقرأ الناقد في الرواية ما يخص مصطفى سعيد عبر بطاقته الوصفية، وما يخص الجماد اللإنساني.

فتفرد مصطفى سعيد دلالة على تفوقه على الآخرين، وتناقضه دلالة على الصراع معهم، أما وصف غرفته اللندنية الذي يشغل أكبر فصول الرواية فهو مما يعزز التفرد كما يرسل سهمه إلى المفارقة الصارخة بين الداخل والخارج، بينما يرسل سهم وصف غرفة مصطفى سعيد في القرية إلى التناقض مع محيطها الريفي، وإلى الانتماء الخاص المتفرد والحميم، الانتماء للموت اللندني الموقوف حتى الغرق.

لقد ركزت الدراسة همها في شأن الوصف، داخل الرواية وخارجها (نظرياً)، وربما طغى التركيز الخارجي مراراً، حيث أفاد الناقد كما يعلن من مساهمات هامون خاصة. واتسم هذا الجهد بالتنوع والكثافة، ولم تفته الدقة والألمعية غالباً. بيد أنه لا مندوحة من أن نلاحظ التآرجح في الممارسة النقدية بين السرد والوصف، وبما يتجاوز أحياناً التحديدات النظرية والمنهجية المعلنة لهما. ولقد أخذ ذلك يتنامى مع تصاعد إلحاح قراءة الدلالات، حتى غدت هذه الدراسة أقرب إلى سابقتها في شطرها الأخير. ولعل ذلك ما جعل الدراسة تفسح لفقرة خاصة بالوصف والسرد، وفيها يلحظ أن علاقة مصطفى سعيد بجين مورش، يصورها الأول كعلاقة بين شهريار رقيق وشهرزاد متسولة، ويقول الناقد: "وكأنه يضمنها ذلك البعد الرمزي المستمد من تراث القصص، حيث يلعب السرد دوراً في مواجهة السلطة، ولا يكون الكذب بالتالي وسيلة للنجاة، وإنما أيضاً للاستيلاء على هذه السلطة أو الاستحواذ على القائمين عليها" (ص ١٥٦).



وفي خطوة أسبق تلاحظ الدراسة أنه في هذه الرواية لا بد من استناد الوصف على السرد. كما أن دراسة علاقة شخصية بسواها تكشف عن شبكة دلالية ينتظم فيها الوصف والسرد على مستوى أكثر اقتراباً وصلة بالبنية العامة للنص الروائي، بينما تؤدي دراسة وصف شخصية واحدة إلى تكوين بؤرة دلالية على وصفها. وكأنما أدرك الناقد ما آلت إليه الدراسة، فقال أخيراً: "هكذا يكون الوصف مدخلاً ومجالاً رحيبين وغنيين ليس لدراسة الشخصيات والأمكنة (...) وليس لدراسة شبكة النص الروائي (...) بل أيضاً لدراسة ولمعرفة وضع اجتماع تاريخي أو إناسي نفساني.." (ص ١٦٤ - ١٦٥).

إضافة إلى هذه المسافة بين النظرى والمنهجي اللذين ارتضت الدراسة لنفسها، وبين ما قدمت، من المهم أن يشار إلى ما فاتها أن تتوقف عنده، مكتفية بالمأحة، أو ملوية تماماً عنه، ومن ذلك التناص مع أوصاف نصوص أخرى، حيث الإشارة فقط إلى الكذب - الوصف ما بين مصطفى سعيد والاستخدام القرآني.

نرى أليس من التعلق النصي الأسلوبى ما ذكر في الوصف المستحيل من العبارات التي تعلن العجز عن الوصف؟ وما دور الوصف في نقل الشخصية / النكرة الروائية إلى حالة المعرفة؟ وكيف بدت زاوية - زوايا - التنبير؟ وماذا بين زاوية المؤلف الثابتة - سواء في الوصف الخارجي أم الداخلي - والزوايا المتعددة وما يترتب عليها من وصف وإضافة بالتناوب وبالتزامن؟ ماذا عن ألفاظ التغريب في الرؤية الداخلية للموصوف؟

تلك أسئلة أغفلت أو عبّر ببعضها عبوراً هيناً، على الرغم من إلحاحها على دراسة كهذه، تمثل في النهاية خطوة أرقى فيما وصل إليه نقدنا، ونقد "موسم الهجرة إلى الشمال" على الأخص.



### يمنى العيد:

خصت يمنى العيد رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" بدراستين أيضاً، ولكن ضمن كتابين منفصلين. الأولى هي: "بنية الموقعين في موسم الهجرة إلى الشمال"، والثانية هي: "زمن السرد الروائي في إنتاجه دلالات التملك للوطن في رواية موسم الهجرة إلى الشمال"<sup>(٤)</sup>.

من مقدمتي الكتابين اللذين ضمما هاتين الدراستين تتبلور النظرية والمنهجية لاستغلال العيد النقدي في الاتجاه الماركسي المستفيد من إنجازات البحوث العلمية على اللغة أو على البنية، والذي يشكل في حرصه على كشف المستوى الأيديولوجي في النص استمراراً للتيار البنيوي التكويني في خطوطه العريضة، واستناداً إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنية التحتية وبين البنية الفوقية التي يتميز عليها الألب، لا لينعزل، بل ليستقل، وليبقى في استقلاليته قولاً لما هو حاضر فيه<sup>(٥)</sup>.

وينضاف إلى ذلك إلحاح العيد على القراءة، فتذهب إلى أن النقد أساساً قراءة، والقراءة نقد ينتج معرفة بالنص، مما يمكن الناقد من حضوره الفاعل في النتاج الثقافي للمجتمع. كما أن الدلالة تتغير بتغير موقع القراء، ولا قارئ بلا موقع، ولا نقد بلا موقع، ولا موقع إلا في الاجتماعي<sup>(٦)</sup>.

نحن إذن أمام أرضية وتوجه ماركسي منفتح على الشغل النقدي الحديث والحدائي. وتتلامح فيه عبر ما أوجزنا ونقلنا، وبصورة أصرح وأكبر في سياق الدراستين والكتابين بعامة، مساهمات بارت وتودوروف وباختين وسواهم من الأسماء التي صنمت نقدنا وأهمته وخضته وجتدت اشتغاله، معاً.

وباختصار يمكن أن نبلور ناظم دراستي الناقدة المعنيتين في السردى والدلالي، فيكف تجلّي ذلك، وعم، وإلى أين وصل؟.

في "زمن السرد الروائي.." تشخص الناقدة قضية الرواية، قضية مصطفى سعيد والراوى، على أنها تملك الوطن. وكما ستميز في الدراسة الأخرى بين موقعين للشخصيتين، تميز هنا بين زمنين، الأول زمن القص، وهو زمن التملك، والثاني زمن الوقائع، زمن اهتزاز التملك وزمن الصراع. وترى الناقدة أن تملك مصطفى سعيد للوطن في زمن القص هو التميز، وهو الآتي، فيما تملك الراوى في الزمن نفسه هو التكرار والتماثل بالماضي. وينسحب ذلك على الآخرين في الوطن (نوو الراوى) باستثناء محجوب الواقف بين مصطفى سعيد والراوى.

تملك الوطن هو إذن قضية الرواية، ودلالاتها الكبرى، حيث تتشابك فيهابنى الأخرى والدلالات الأخرى. ويلحظ هنا تأكيد الناقدة على أن ما يهمها في دراستها هو الفكرة، لا الفاعل الروائي، ويتصل بذلك الإلحاح على النمذجة والتميز. ونقرأ مثلاً: "ما يهمنا هنا هو هذا النوع من التملك وليس الشخصيات بحد ذاتها، لذلك ستركز كلامنا على الراوى كنموذج لهذا التملك"<sup>(٨)</sup>. فالراوى نموذج من الوعي يملك زمنه كزمن ماضوى. ومصطفى سعيد نموذج، وميلاد مصطفى سعيد رمز لولادة الكسر في تاريخ السودان. بل إن مصطفى سعيد هو رمز السودان بعد هذا الكسر. وهو وعي تتكشف له مستويات العلاقة التي يقيمها الغرب مع الشرق. أما محجوب فنموذج للرجل العملي. ولا يفوت الناقدة أن تعلق واحدة على الأقل من هذه النمذجات، ولو في هامش، كتعليل نمذجة الراوى بالتقائه في هوية زمنه وشخصيات عدة في الرواية، هم أهل البلد.

وهكذا يبدو أن النقد سار من تشخيص البنية والقضية المركزية أو المحور الأساسي (تملك الوطن) إلى تشخيص النماذج والرموز إلى قراءة جماع التشخيص، ورسم الدلالات. وهذه السيرة، على ضبطها المنهجي واشتغالها الدقيق والحديث، والذي لم يخل من التكرار، تشي بالإلحاح جنر

سابق من جذور الممارسة النقدية بالاتجاه الماركسي، وإن تكن الصلة المعمقة مع المناهج الأخرى في السرديات قد حكمت هذا الجذر.

يبقى أن نشير فيما يتعلق بهذه الدراسة "زمن السرد الروائي..." إلى نقطتين، تأتي أولاهما فيما يتفرع إليه المحور الأساس من محاور ثانوية، ويعنينا منها هنا الصراع على مستوى الثقافة بين الغرب والشرق باللبوس الجنسي. فالناقدة ترى أن المعادلة بين الحضاري والجنسي، القوى والضعيف، هي محور ثانوي للتمكك، لأنها معادلة غير سليمة، وإقامتها محصورة في زمن الوقائع الروائية (الماضي). وفي مجادلتها لجورج طرابيشي ترى أن محور الجنس، مما اعتمد، يلغي المستويات الزمنية للسرد، ويجعل الصراع صراع مثقف محكوم بعقدة الدونية. أما هي، فعلى الرغم من أنها ترى الجنس دلالة فريدة ونافرة وهامة في الرواية، يؤكد لها التكرار، وتكشف طابعاً لشخصية الإنسان الشرقي السوداني، على الرغم من ذلك، يظل الجنس في نظر الناقدة محوراً ثانوياً لتمكك الوطن.

أما النقطة الثانية الباقية فتتصل بالتناص مع التراث السردى في الرواية، والذي اكتفت الناقدة بلفتة إليه في هامش، حيث تحدثت عن تعدد القصص والرواة في الرواية، وإيماءة ذلك إلى "ألف ليلة وليلة". هنا يتساءل المرء عما إذا لم تكن هذه اللفتة، لو اشتغلت عليها الناقدة، قمينة بتطوير القول في إنتاج دلالات تمكك الوطن، وفي قراءة هذه الدلالات، وإن في محور ثانوي كالجنس. فهل كان تشخيصها للزمن في الحكايات الشعبية هو السبب؟.

بخصوص هذا الزمن ذهبت الناقدة إلى أن الحواجز تبقى قائمة وواضحة، بيئة في القصص وبيئة في الوقائع، في الحكايات الشعبية، حيث يظل الراوى الذى يحكي في زمن القص / الحاضر ناقلاً لما حدث في الماضي.

فالرواة الشعبيون للشفاهي وللمدون يحرصون على عدم المداخلة بين الزمنين. وعلى الرغم من أن الناقدة تستدرك فتري أن غالب أولاء الرواة مجرد نقلة أوفياء، تستنتج أن انتقاء لعبة فنية مستهدفة هنا يتأسس في هذا الوضع. ولكن هذا لا يبدو صحيحاً في الحكايات الشعبية المدونة، وفي رأسها "ألف ليلة وليلة" نفسها، كما لا يبدو صحيحاً نفي اللعبة الفنية المستهدفة، وهذا كله على أية حال يفتق الجدال، وليس مقامه ها هنا.

\*\*\*

في الدراسة الأخرى "بنية الموقعين..." تبدو جليلة العناية الأكبر — بالقياس إلى ما تقدم — باشتغال السرد عبر دراسة البنية، ونمو الفعل الروائي، وتعدد المواقع وتتاقضها، وحوار الأصوات... وصولاً إلى قراءة الدلالات، وهي الغرض الأكبر كما يبدو لهذه الدراسة ولسابقتهما. وعلى الرغم من أن هذه الدراسة لم تعرض للزمن السردى، اكتفاءً بما جاء في سابقتهما. إلا أن الدلالات تكاد تكون هي هي. فيكف — إن صح هذا الادعاء — تأتي لدراسة الزمن السردى وحده أن تخرج بما خرجت به دراسة البنية والمواقع والأصوات والشخصيات..؟ الآن للزمن السردى في هذه الرواية من الأهمية ما يجعله كذلك؟ ولئن صح هذا الاحتمال فلم أغفل؟ ولئن صح أيضاً فلم قراءة الدلالات في الدراسة الثانية؟. أما إذا لم يكن الزمن السردى بهذه الأهمية — وهذا غير ما يبدو لدى الناقدة مؤكداً — فهل اتخذت علّة لقراءة الدلالات جميعها أو أغلبها وأهمها، كما ظهر الوصف عند سامي سويدان قبل قليل؟. تصف الناقدة في هذه الدراسة بنية الرواية بالتميز بنمط نهوض القول فيها من موقعي الراوى (غير المسمى، وهو شخصية روائية) والشخصية (مصطفى سعيد، وهو راوية أيضاً). وتذهب الناقدة إلى أن في هذا النمط



المقلق ما يحير القارئ ويصعب عليه، وهو من اعتاد نمط الانسجام. كما تبدو الرواية، بهذا النمط من البنية، مفتحة على قراءة لا تقيم حدوداً بين داخل وخارج. فما فيها من حوار هو أيضاً حوار القراءة. كأن القراءة، والقول كله للناقدة، قراءة فيها، أو كأن الرواية رواية في القراءة.

لقد وصلنا مباشرة ما بين بداية ونهاية الدراسة، ما بين البنية والقراءة — الدلالة، حيث تتابع الناقدة أن سؤال النص — الرواية هو كسؤال القراءة: نقدي، وهذا لا يعني التماهي بينهما، بل يعني نهوض العلاقة بين القراءة كموقعين. والموقعان إذن في الكتابة (المكتوب / المقروء أو النص — الرواية). وبين هذين الموقعين للراوى ولمصطفى سعيد ينمو الفعل الروائي صراعاً. أما حد الاختلاف التناقضي بينهما فهو العلاقة بالوطن. وتقرأ الناقدة دلالة هذا التناقض على هذا النحو:

• علاقة الراوى بوطنه هي علاقة انتماء لزمن ماضوى يتكرر.  
• علاقة مصطفى سعيد بوطنه هي علاقة انتماء بزمن يتحول ويولد مختلفاً.  
• "لا حضور لعلاقة الراوى بالغرب على مستوى القول، في حين تبدو علاقته بوطنه استمرار وتمائل، أو قل إن علاقة الراوى بالغرب تقتصر على رمز (الشهادة) مفرغ من قيمته الثقافية الحقيقية والتي هي قيمة إنتاجية، فاعلة ومحولة. كأن هذا الواقع الثقافي هو الذى حدد علاقة الراوى بوطنه كعلاقة يستمر بها زمنه ومتماثلاً بذاته"<sup>(١)</sup>.

• مقابل ذلك تشغل علاقة مصطفى سعيد بالغرب حيزاً ملحوظاً في السرد الروائي وعلى مستوى القول فيه. وتغييبه لماضيه هو نهوض لعلاقته بوطنه من موقع جديد، من موقع التغيير، موقع الرائي.  
• أما أصوات الشخصيات الأخرى فتتحرك فيما بين الموقعين السابقين، وحوار الأصوات هو حوار الموقعين.



إنّ العلاقة بالوطن، أو التملك للوطن، وما بين زمن وزمن، هو هو في الدراساتين. لذلك نكرر التساؤلات التي طلعت بها هذه الفقرة، ونضيف بما يخص حوار الأصوات، أنه يجافي النصّ، وأنه محكوم بقراءة الاستقطاب بين موقعين وشخصيتين وزمنين. فبين ود الرئيس - مثلاً - وبين الراوى مسافة، وهما من زمن واحد، هو، حسب الناقدة: الزمن الماضوى. كذلك بين حسنة وبين مصطفى سعيد مسافة. والحق أنه إن لم يكن كذلك، فلن يكون النصّ غير بوق لأبواق الشخصيات التي هي بوق لأحد الموقعين، كما يجزم قول الناقدة بأن حوار الأصوات هو حوار الموقعين. لكن الأصوات في "موسم الهجرة إلى الشمال" هي في حوارية حقاً. وليس الميزان هو أن يكون الصوت دائم الحضور، أو دائم الجهر، أو جهيراً البتة. وهنا نلّمع من جديد إلى تعريف الشخصية / النكرة في الرواية الصغيرة الحجم، والتي عاشت فيها وماتت أربعون شخصية، وهو ما لم تعره الناقدة التفاتة، شأن سامي سويدان من قبل. بينما يبدو لي هذا الاشتغال على التعريف والتكثير في الشخصية الروائية وبالتالي الاشتغال على حوارية الأصوات، وما يتأتى جراء ذلك من تعددية اللغات، كل ذلك قد كانت له جلواته في الرواية المعنية، كما كان في تطور الرواية العربية اللاحق، بذرة لم تلبث أن أنتشت أيما انتاش. وحسبي أن أنكر هنا بخماسية عبد الرحمن منيف<sup>(١٠)</sup>.

### صلاح الدين بوجاه:

تشكل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" جزءاً من المدونة التي اشتغل عليها صلاح الدين بوجاه في كتابيه: "الشيء بين الوظيفة والرمز"، و"الشيء بين الجوهر والعرض". وللكتابان عنوان واحد، وهو "في الواقعية الروائية"، فهما إنز جزءان لكتاب. والفارق الأول بين دراسة بوجاه ودراستي العيد وسويدان لرواية "موسم الهجرة..." أنها لا تفرد لها فصلاً مستقلاً أو أكثر، بل

تتناول أجزاء المدونة معاً، بينما أفرد سويدان والعبد لكل جزء من مدونتيهما فصله المستقل. وفي مدونة بوجاه رواية أخرى هي "جولة بين حانات البحر المتوسط" لعلي الدوعاجي، تتقاطع مع "موسم الهجرة..." في اشتغالها على وعي الذات ووعي الآخر، أو فيما كانت تسميته الرائجة: شرق وغرب.

لن يكون من اليسير إذن أن ننتزع من كتابي بوجاه ما يخص رواية "موسم الهجرة..." وقد ينال صنيعنا جراء ذلك بعض العسف أو الخلل، وهو ما سنسعى لتلافيه، فالوكد هو الوفاء بغرض هذه الدراسة، وفي صلب ذلك الوفاء بغرض ما تتصل به أو يتصل بها.

ونبدأ بالمسألة الأولى من الكتاب الأول "الشيء بين الوظيفة والرمز" (١٢) وهي المسماة بفلسفة التأنيث، حيث يتعمق البحث ويدق في الشيء: وصفاً واستكناهاً. ونقرأ هنا، وفي المسائل الأخرى – الكتابان مبنيان على مسائل – التي أوقفت على الشيء أو اتصلت به، نقرأ اشتغالا آخر على آلية الوصف ونظامه ووظائفه ودلالاته وصلته بالسرد، يتقاطع في قليل ويتميز في كثير، عما رأينا من ذلك لدى سامي سويدان، وبأقل لدى يمني العبد.

كذلك نرى وصف الغرف والمرايا والجسد، وفي الرموز المتكونة جراء اشتغال الوصف، وقد يكون مهماً لتبيين ذلك أن نقفز إلى مسائل أخرى بحثت في "الشيء بين الكاتب والراوى"، أو في "الوظيفة بين الشيء والإنسان"، أو في مسألة أخرى تعنونت بـ "غابة علاقات: فيض وظائف"، وحيث يتقوى الناقد الصلة بين الأشياء – الفواعل وبين الذات القيمة على أمر السرد، لكشف جوهر الوظيفة المناطة بهذا النوع من الفواعل من خلال التعرف على نظم عرضها والتعامل معها.

وفي هذا السياق والنوع من القراءة يبرز للناقد قانون التناظر في الرواية المقروءة "فلا يكاد يوجد فاعل شئني واحد يابق من إمكان الجمع بينه وبين

فاعل آخر ضمن وحدة ذات طرفين متباقيين. بل لعل التناقض ينبجس من الشيء في حد ذاته عبر مفارقات كثيراً ما يلجأ إليها الراوى للإيحاء بالإشكال والغموض ولتيسير الاندفاع بحركة القص إلى الأمام<sup>(١٣)</sup>.

يضرب بوجهها هنا مثلاً بالعمامة والبرنيطة، العقل والمدينة، غرفة الجد وغرفتا مصطفى سعيد في لندن والقرية... ويعتبر هذه الأزواج المتناظرة فواعل هامة ذات تأثير في تتالي الوحدات السردية، قد يفوق تأثير البطل المحورى ذاته. وبالعودة إلى المسألة المعنونة بـ "فلسفة التأنيث" تغدو غرفة الجد شرقاً في الشرق، والغرفة اللندنية شرقاً في الغرب، وغرفة مصطفى سعيد في القرية غرباً في الشرق، وفيما تكون غرفة الجد رمز المكان والزمان الشرقيين، تكون الأخيرة رمزاً لباطن مصطفى سعيد.

وحين يصل الأمر إلى الجسد تبرز لهذه القراءة حاسة البصر ويبرز الامتلاك. فحاسة البصر هي النافذة الرئيسية شبه الوحيدة لانفتاح الذات على جسد الآخر قصد امتلاكه. فهل الرؤية امتلاك؟

يركب الناقد من ذلك أن الوصف تسجيل لامتلاك، أو امتلاك لغوى (ثان) لامتلاك بصرى (أول). وبالإحالة على المتلقي تكون مهمة هذا امتلاكاً من الدرجة الثالثة: امتلاك لامتلاك لامتلاك.

هكذا تتأسس الدلالات في هذا النمط من القراءة: في الوصف، ومنه إلى رموز ووظائف، وفي ومن النص والمرجع — أو كما يسمي: لعبة المرايا — ومن أجل ذلك وفيه تكون العناية حيث يقتضي المقام بالمتلقي، بالحلف السردى بين الباث والمستقبل، بالفخ السردى الذى ينصه الأول للثاني، ويتقبله الثاني. ومن ذلك ما رأى الناقد في بُعد الإثارة الذى يخدم الحلف السردى ويقيم القص على الإمتاع.

من أجل ذلك وفيه أيضاً عنيت هذه القراءة بالأسطوري في "موسم الهجرة إلى الشمال". وذهب الناقد إلى أن الطيب صالح تبنى الموقف الذي يرى الأسطورة تتجس من اقتران الواقع بالخيال، أو يراها بناء ينبع من الواقع ويلتصق به ويمارجه. وقد خصّ بوجاه الأسطورة بفصل خاص — مسألة بعينها في نهاية الكتاب الثاني، حيث بدت الأشياء الأسطورية أوثاناً من نوع خاص، شأنها شأن الأشياء — (الأوثان). وتبدو الأسطورة الحاضر الغائب في المسائل التي بحثت في العناصر، وفي الفردوس والجحيم، وفي العرى والكساء، وفي توثين الجسد والشيء، مما أوقف عليه الناقد كتابه الثاني. وبخلاصة ذلك شخص الناقد انتماء الرواية المعنية إلى الواقعية الجديدة التي تعتمد على المزج بين الأسطورة والواقع، في الوقت الذي رأى فيه هذه الرواية أيضاً بحثاً في اللغة باللغة. ونضيف، ولو بعجالة، كتابة الطيب صالح الروائية برمتها هي كذلك.

والآن: من هو مصطفى سعيد أو جين مورس أو الجد بعد هذا؟ كيف جاءت في الرواية معادلة شرق وغرب؟

بالنمذجة والترميز اللذين رأينا إلحاحهما في القراءات الأخرى، يبدو مصطفى سعيد هنا أنموذج العربي الذي يحمل الكثير من سمات الراوى ومن سمات الطيب صالح ذاته، ويأبى البت في هذه القضية. وهكذا فالأمر أكبر، بل هو غير ما بدا عليه في القراءات السابقة، فيما بين مصطفى سعيد والراوى. فهذان بحسب بوجاه هما: الوجه والمرآة، الصوت والصدى، شخصية واحدة، ووظيفة روائية وأحلاماً. كما أن ميل الراوى إلى حسنة بنت محمود وقد ترملت هو ميل إلى مصطفى سعيد نفسه. ويبدو أنه لا يقلل من هذه الوحدة أن يكون الراوى مفتوناً بالأشياء المحلية، ومصطفى سعيد مفتوناً



بأوثان غربية. وبعد هذا يقرأ الناقد بتوكيد يحسد عليه — أم على العكس — ما بين الشخصية الروائية والكاتب نفسه.

أما الجد فيعدّه الناقد إحالة على إيجابيات حضارة بمختلف تجلياتها الإبداعية والأخلاقية والاجتماعية، وبقدراتها على المواصلة والبقاء والمواجهة، عبر الانسجام الكلي مع الكون، حتى وكأنها نغمة من نقات قلب الكون نفسه. إنها ثقافة حاولت أن تفك رموز معادلة الخام والمصنوع دون التضحية بأى من طرفيها، بل بالإبقاء عليهما معاً ضمن تركيبية تأليفية واحدة.

ويتصل بذلك في المسألة المعنونة بـ "البداية والحضارة" في الكتاب الثاني، أن تصل القراءة إلى نسبية هذين المفهومين، وبطلان نظرية الحضارة الأرقى، كما بدا للناقد من خلال علاقة مصطفى سعيد بالإنجليزيات. وهذا وجه آخر لمروحة من الخلاف بين هذه القراءة وسواها.

من بين الإنجليزيات، كانت هذه القراءة قد توقفت قبل ذلك عند جين مورس كرمز لقمة اللذة المائية الباردة المنعشة بالنسبة إلى فتى جنوبي ملتهب أعزل. إننا أمام الأنثى — الماء، أو الأنثى الأوروبية — الثلج، في قراءة للعناصر تبتدئ بالألم كوجه آخر للمتعة، ونقرأ: "إننا حيال حلم متعدد الأقطاب، فالذات تسعى إلى استعادة لذة المشهد الصحراوي باعتباره رمزاً كيانياً عربياً قديماً يمثل (رحم الأم) الحضارة الصحراوية الحارة الجارفة. بيد أنه يسعى في اللحظة ذاتها إلى (ماء) المناخات الشمالية الباردة. فالنار العربية القديمة، و(الماء) الأوروبي المعاصر يجتمعان عبر لعبة اللفظ والمعنى والصورة ليصبحا رمزاً لقمة المتعة لدى هذا العربي الأفريقي الأبق.



من حاضره الأعمق فيصبح القديم زمنياً والبعيد مكانياً رمزاً للشيء ذاته رغم الاختلاف الجوهرى الذى يجعل من أحدهما نقيضاً مباشراً للثاني<sup>(١٤)</sup>.

من ثنائية جين مورس — مصطفى سعيد هذه، تقودنا قراءة بوجاه إلى الثنائيات الأخرى: الفردوس والجحيم، الطهارة والدنس، الكشف والسر، الغاب والمدينة، الطبيعة والثقافة، وقد مرت ثنائية الخام والمصنوع والبدائية والحضارة.

ففي الحيز العربى الأفريقي — أشد المناطق العربية اهتماماً بثنائية الفردوس والجحيم — يبدو الأس النقيض المباشر للأوربيين الشماليين. والذات هي في حيز الطهارة، أما الآخر ففي حيز النجاسة. وفيما يكون الكشف — أم السر — في المرأة الكبرى في غرفة مصطفى سعيد في القرية، يكون العكس في غرفته اللندنية، وتكون المرايا الكبيرة والصغيرة. أما ما يغوى أهل الشمال في الجنوب، ما يغوى المدينة في الغاب، والثقافة في الطبيعة، فهو ذلك التناغم المطلق بين منجزات البشر وخامات الكون. وتصل قراءة بوجاه هنا إلى أن الراوى — هذه المرة لم يقل الكاتب — قد تمكن بصوته (مصطفى سعيد والراوى) من استغلال التقنيات للنجاح في مزج الثقافى والطبيعى، والمزج بين الثقافتين الجنوبية والغربية، بمختلف مستويات كل منهما. وهذا ما يعمق الخلاف مع القراءات الأخرى، مما أشرنا إليه بصدد نسبية مفهوم البدائية والحضارة، وبطلان مفهوم الحضارة الأرقى.

أما الثنائيات الأخرى والأخيرة، والمتصلة بالجسد والوثن، أو الشيء والوثن، فهي ما يكمل ويعمق سائر ما تقدم، وليس في الفقرة السابقة وحدها. هكذا نرى مصطفى سعيد يشيئ كل شيء: جسده، وأمه، ومن عرف من النساء، مركزاً بدقة على أدنى الأعضاء — الأشياء الحبلية بالدلالات الجنسية. وهكذا يجعل أجساد الرواية حكايات أجساد. ومنه أن الفضاء الدلالي القائم

بين تمام العرى وتمام الكساء، شاسع، والجسد يتأرجح بين الشينية والألوهية، شأنه شأن أية سلعة.

لقد تبّدت الرواية في هذه القراءة الفريدة والمتألّقة مثقلة بإيحاءات توثينية، بسبب القيمة الوظيفية التي اكتسبتها هذه الإيحاءات خلال النص، إذ أنيطت بها ملامح عجائبية تبلغ حد الأسطورة. وكالوثن، يبدو اللاّوثن أيضاً، أو الموثن عكسياً — أى ما لا يحمل شحنة توثينية، أو الخالي من كل أنواع القداسة — حقلاً دلالياً يحتوى على الدرجة الصفر من القداسة.

## الخاتمة:

من الاشتغال النقدي الهائل الذى حظيت به هذه الرواية منذ صدورها، ومما يمثل في هذا الاشتغال ما نحسبه أكبر منهجة واتساقاً، اخترنا أن نصفر في هذه الخاتمة إلى المساهمات الحديثة السابقة، مساهمتي جورج طرابيشي ومحمد كامل الخطيب. ولعل هذا الاختيار يقربنا من الغرض الذى نكرنا في المقدمة لهذه الدراسة، وفي مقدمة هذا الكتاب، وهو أن ترسم قراءة القراءات مساراً لتطور الشغل النقدي خلال ما يقرب من العقدين<sup>(١٥)</sup>.

فإذا كانت مساهمات سويدان والعبد وبوجاه ترسم اللحظة الأحدث، بمعنى تاريخ ظهورها، وبما قدمت من اشتغال على البنيوية والبنويّة التكوينية والدلالية وسواها، فإن مساهمتي طرابيشي والخطيب ترسمان لحظة أخرى، لحظة أبكر بمعنى تاريخ ظهورهما، ولحظة مستمرة وحديثة أيضاً بما قدمتا من اشتغال على العلمنفسية وعلى الماركسية، حيث كانت هاتان القراءتان لحظة حدائية في مسار النقد، كثيراً ما اتسمت بالصخب والفجاجة والغلو، لكنها وفّرت في الآن نفسه ما وفّرت من خروج على الشرنقة التقليدية

الإنشائية أو الشارحة.. وكشفت في النقد وفي النقود سبلاً، وهيأت بتجلياتها  
الأفضل سبلاً للنقطة (أو النقطة) الحاسمة التالية. وفي هذه النقطة (أو النقطة)  
صار للعلمنفسية والماركسية ظهورات أخرى، مرت بنا بعض ملامحها هنا،  
وبخاصة في مساهمة العيد وبوجاه.

\*\*\*

أما المساهمة الأولى، وهي لجورج طرابيشي، فقد سعت إلى أن تقوم في  
قراءة "موسم الهجرة إلى الشمال" على تجنيس العلاقات الحضارية، حيث  
تشتغل - حسب الناقد - مفاهيم الرجولة والأنوثة، والأيديولوجيا الأبوية  
الحنبلية، وتأنيث العالم مقابل أن يكون الإنسان المبدأ المذكر، والمثاقفة كعامل  
حاسم في إلباس العلاقات الحضارية رداءً جنسياً<sup>(١٦)</sup>.

يرفض طرابيشي اعتماد النص أو النقد لهاته المفاهيم إلا حين تكون  
العلاقة بين الرجل والمرأة صحية. كما ينقد فرويدية في التصعيد، وعلم  
النفس التحليلي في مناظرته السادية والمازوخية بالمبدأ المؤنث. لكنه، على  
الرغم من هذا الرفض، جاءت قراءته قراءة علمنفسية فرويدية في الغالب،  
ومتمركسة، أي: قراءة فرويدية ماركسية. ولم تلتفت هذه القراءة على الرغم  
من إسهابها في التفاصيل إلى القوام الفني للمقروء إلا إماماً. ومن ذلك نذكر  
بالخصوص ما عدّه الناقد مقدرة للطبيب صالح (بلا حدود) على تشكيل  
الرموز ودرزها في بنية واقعية، وبحيث كان نقده - كما وصفه الناقد بنفسه  
- ترجمة فورية لهذه الرموز. ولكن أية ترجمة؟

في مثل هذه القراءة لا يعود مصطفى سعيد شخصية روائية. وقصة الحياة  
التي ترويها الرواية لنا ليست إذن قصة مصطفى سعيد كفرد، بل كرمز.  
والراوي هو جيل الهجرة الثاني، جيل الاتزان والاعتدال والتفكير الهادئ في  
استعباد الإنسان الأسود. إنه ابن الاستقلال الأكبر ثقة بالنفس والأكثر اطمئناناً

للمستقبل. أما بنت مجذوب فهي رمز الأمة القديمة الرافضة لليقظة، وود  
الرئيس رمز إلى ذلك الشطر الرجعي من الأمة — الند المذكر لبنت مجذوب  
— وحسنة بنت محمود رمز الأمة بعد عودة الجيل المغترب الأول..

هذه الترجمة الفورية حقاً تماهي بين البطل والمؤلف حيناً، ولا ترى في  
الرواية العربية الحضارية غير أدب اعترافات وتجربة ذاتية، كما لا ترى في  
العالم الآن حضارة سوى الحضارة الغربية. ولغة هذه الترجمة تتسم  
بالتحريضية والسخونة وبالاستطرادات السيكلوجية خاصة. ولقد مرت بنا  
منافعة يمني العيد لها، ويمكن بسهولة أن يرى المرء ما تتقاطع فيه وما لا،  
مع القراءات التي سبقت، كذلك مع القراءة التالية لمحمد كامل الخطيب.

\*\*\*

شأن جورج طرابيشي، يفرد محمد كامل الخطيب في مقدمة مساهمته  
المهاد النظرى<sup>(١٧)</sup> وتكون رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" واحدة من مدونة  
كبيرة.

في هذا المهاد النظرى تبدو الحضارة الأوروبية كخلاصة لما سبقها،  
وكفاتحة لوعي الذات، كما تبدو غلبة العامل الخارجي على العامل الداخلي  
في تطور الذات. والمغامرة المعقدة للقاء الشرق بالغرب هي قصة الزواج /  
الاغتصاب بين حضارة عجوز، وأخرى في أوج اندفاعها<sup>(١٨)</sup>.

بعد عشر سنوات سوف يلح الناقد في المهاد النظرى على محاولة كشف  
ارتباط الجمالي بالواقعي، والعكس، مع التوكيد على استقلالية الجمالي  
النسبية. كما سيتحرز من التساؤل عن إفقار العوالم الروائية بالبحث فيها عن  
فكرة مسبقة، وسيتساءل الناقد: ما الخلاصة المعممة للنص الروائي؟ ما  
الرؤية الفكرية، ما الموقف من العالم؟ كما سيحدد المستوى الروائي الفني



بمستوى المفهوم عن العالم والإنسان، مستوى القيم الإنسانية انطلاقاً من وضع اجتماعي مشخص ومحدد، أما القول المضمّر العام للرواية فليس سوى دلالتها الكلية.

هكذا يسمّي مصطفى سعيد بإسماعيل آخر، كبطل رواية يحيى حقي "قنديل أم هاشم". وهذان الإسماعيلان ينتميان إلى النصف الأول من هذا القرن، إلى الجيل الثاني من أجيال الهجرة والرحلة غرباً. أما الراوى فهو الجيل الثالث.

لقد وصل الحلم الأوروبي لدى مصطفى سعيد في هذه القراءة إلى ذروة اكتماله ورفضه. هذا هو رفض البائس القانع. وبموته تموت وتتطوى مرحلة اجتماعية كاملة في الزمن العربي المتجه غرباً، ولكن لتبدأ مرحلة أخرى، ليبدأ زمن آخر وحلم آخر. وفيما لا يزال الراوى يسبح، كالمجتمع العربي، فإن مصطفى سعيد هو انتهاء نمط من التماهي بالغرب.

وتتوالى هذه الموازاة الصارخة بين الشخصية الروائية والمرجع الاجتماعي، فتغدو جين مورس الحلم الغربي الهارب كالسرّاب، والمتأبّي على مصطفى سعيد الذي يحاول أن يذوب في الحلم ويمتلكه ويتملكه. ووعيه الليلي، هو انصداع حياة المجتمع العربي في وعيه الحديث وحلمه الذي لا يزال مستمراً.

\*\*\*

بعد كل ما تقدم في هذه القراءات هل ازدادنا معرفة أم جهلاً بـ مصطفى سعيد، أو بالراوى، أو بقضيتهما، أو بالطيب صالح نفسه، وبالرواية المعنية نفسها؟

هل زادنا تعدد القراءات وتقاطعاتها وتناقضاتها معرفة أم جهلاً أم اضطراباً وإقلاقاً؟



قد يميل المرء إلى أن يعلن أنه بفضل الإعلانات النظرية والمنهجية قد أدرك ما يوجّه القراءات من بنيوية أو دلالية أو علم نفسية أو ماركسية أو بنيوية تكوينية.. وقد يتلعم المرء وهو يحاول أن يبلور ما انتهت إليه القراءات، ويحار ويؤخذ بالنص الثرى، وبثراء النقد والقراءة، وقد يظل له أن يرسل بعد ذلك أداة استدراك، وربما سؤال أو استنكار، هي: ولكن؟

لعله قد بدا جلياً فيما تقدم إلحاح النظرى على النقد، وضغط الدلالي، ومن أجله — ربما — ضغط النمذجة والفكرة والترميز. كما بدت جلبة درجة ما من درجات لي النص ليقول عبر الخيار المنهجي كل شيء. وفي هذا القول العميم تظل ثغرة التناص فاغرة. وربما اشتبهت الفصاحة النقدية بالرطانة، على الرغم من أن درجة ما من درجات المثاقفة النقدية، نظرياً ومنهجياً، بدت أرقى بكثير في المساهمات المتأخرة. وعلى أية حال، وما دام الجميع يلحون الآن على القراءة والقارئ، فالمرجو أن تكون قراءتنا هذه قد جاءت كما توخت في مستهلها، قراءة لقراءات، ونقداً لنقد، وإضاءة جديدة لقارئ رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، فهذا القارئ، وهذه الرواية، هما المبتدأ والخبر.

## الهوامش:

- (<sup>١</sup>) مساهمة الكاتب في ندوة "الطبيب صالح: العلاقة والرمز" والمنعقدة في أصيلة (المغرب)، ١١ - ١٢ أغسطس - آب ١٩٩٤.
- (<sup>٢</sup>) صدرت الطبعة الأولى عن دار العودة، بيروت، عام ١٩٦٧.
- (<sup>٣</sup>) قمت بدراسة بعض من نتائج هذه المرحلة في كتابي: وعى الذات والعالم، ط ١، دار الحوار، ١٩٨٥، ط ٢، ٢٠٠١.
- (<sup>٤</sup>) مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٦.
- (<sup>٥</sup>) الأولى في: الراوى: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، بيروت ١٩٨٦، والثانية في: معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، ط ١، بيروت ١٩٨٣.
- (<sup>٦</sup>) انظر: في معرفة النص، ص ١٢.
- (<sup>٧</sup>) انظر: الراوى: الموقع والشكل، الفصل الأول، وفي كتابها السابق تضيف: "ليس الناقد مجرد قارئ يمتعه النص أو لا يمتعه"، المصدر السابق، ص ١٩.
- (<sup>٨</sup>) في معرفة النص، ص ٢٣٦.
- (<sup>٩</sup>) الراوى: الموقع والشكل، ص ١٠٩ - ١١٠.
- (<sup>١٠</sup>) وفي ادعائي أن هذا ما اشتغلتُ عليه، ما وسعت، في رباعية مدارات الشرق، وسوى الخماسية أو الرباعية ثمة الكثير في العقد الأخير.
- (<sup>١١</sup>) صدر الكتابان عن المؤسسة الجامعية، ط ١، بيروت ١٩٩٣.
- (<sup>١٢</sup>) من الآن فصاعداً سوف نكتفى للإحالة على هذا الكتاب بـ: الكتاب الأول، وللإحالة على "الشئ بين العرض والجوهر" بـ: الكتاب الثاني.
- (<sup>١٣</sup>) الكتاب الأول، ص ٨٧.
- (<sup>١٤</sup>) الكتاب الثاني، ص ٢١ - ٢٢.
- (<sup>١٥</sup>) من الدرجة الصفر في هذا المسار - إن صح التعبير - ومع التقدير لكل درجة، نمثل بنقد محي الدين صبحي للرواية المعنية في كتابه "عوالم من التخيل" وزارة الثقافة، ط ١، دمشق ١٩٧٤، ص ٣٣ -

---

٥٨ حيث اللغة الإنشائية والسياحية في المنقود، وغموض المنهجية، إلا أن ينتأ التلخيص والفكرى، وحيث أيضاً التفاتات لامعة في النقد المقارن وفي التلخيص التراثى، ولكن من دون أن تستثمر.

(١٦) انظر: مقدمة كتابه: شرق وغرب، رجولة وأثوثة، دار الطليعة، ط ١، بيروت ١٩٧٧. ومساهمة الناقد المعنية هنا يضمها هذا الكتاب. وقد قمنا بدراستها وندارسة مساهمة محمد كامل الخطيب، وبدراسة مساهمة محى الدين صبحى، المشار إليها قبل قليل، وذلك فى كتابنا: مساهمة فى نقد النقد الألبى، الفصل الثالث، مذكور سابقاً.

(١٧) انظر كتابيه "المغامرة المعقدة"، وزارة الثقافة، ط ١، دمشق ١٩٧٦، و"انكسار الأحلام"، وزارة الثقافة، ط ١، دمشق ١٩٨٧، والأخير لا تشمله إشارتنا فى الهامش السابق.

(١٨) هذا فى: المغامرة المعقدة، المقدمة النظرية، أو سياق دراسة الرواية المعنية.



## عبد الرحمن أبو عوف: حقوق الإنسان في الرواية

يتواتر القول والعمل من أجل حقوق الإنسان في الفضاء العربي عبر تعبيرات محدودة عن المجتمع المدني. ويزيد ذلك عسراً وتعقيداً عوامل شتى، منها الارتباك الفكري والمواقف السياسية والقمع المتفاقم والمتعصرن، وضعف الخبرة في النشاط من أجل حقوق الإنسان، وما يكتنف ذلك كله من ظروف العولمة والأمركة بخاصة – ومن – مناجزة (مباراة – مزاودة) النظام العربي العتيد لتعبيرات المجتمع المدني على أرض حقوق الإنسان، كما على سواها .

من هنا تأتي أهمية مبادرة "مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان" إلى إصدار سلسلة "حقوق الإنسان في الفنون والآداب"، ابتغاء إشاعة وتعميق ثقافة حقوق الإنسان عبر بوابة الأدب والفن والنقد هذه المرة، فماذا تحقق من ذلك في باكورة هذه السلسلة، وهي كتاب عبد الرحمن أبو عوف "القمع في الخطاب الروائي"<sup>(١)</sup>؟

في تقديمه لكتابه يرى المؤلف أن محور القمع والقهر الذي يتعرض له المثقفون والأدباء والفنانون هو واحد من المكونات الأساسية في الخطاب الروائي العربي المعاصر. ويعلل أبو عوف ذلك بسيطرة الأنظمة الشمولية على مقدرات الحياة السياسية في البلدان العربية. ويضيف إلى ذلك قمعين آخرين، أولهما هو: قمع المقدس والتراث، وثانيهما هو: "التواطؤ الغربي مع تخلف الأنظمة الحاكمة العربية، لتقوم إمبراطورية للقمع في هذه المنطقة"



(ص: ب). ونقرأ في ختام المقدمة: "إن الرواية العربية بتّصديها لظاهرة القمع تستعيد غربة واستلاب الإنسان العربي، وتدفعه لاسترداد وعيه، وتثبت بذلك أنها سجل واسع للأصداغ النفسية والاجتماعية والسياسية، فالرواية هي ملحمة العصر الحديث، وهي بديل عن الموت" (ص: ج).

والحق أن الرواية العربية قد انشغلت منذ مفصل هزيمة ١٩٦٧، ومع أطراد لحظتها الحداثيّة، بالقمع السياسي بخاصة، حتّى شكّل ذلك منها الركن الأساسيّ مما بات يعرف بأدب السجون. وقد كان ذلك، منذ "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم، حتّى "الغلام" لعالية ممدوح، وعبر ثلاثة عقود ونيّف، كان مدخلاً جديداً لحقوق الإنسان في الخطاب الروائي، وبما يقارب النقلة التي شهدتها هذه الحقوق منذ الإعلان الشهير الذي أصدرته الأمم المتحدة عام ١٩٤٨. وإذا كان هذا الإعلان قد كرّس المفهوم الليبرالي الغربي وعممه، فقد ظلت المفهومات السابقة لحقوق الإنسان (مفهوم الحقوق الطبيعية، مفهوم الكرامة الإنسانية...) سائدة في الخطاب الروائي. وفي حدود علمي، فالمفهوم الجديد والخاص لحقوق الإنسان، لم يتقدم إلى الواجهة حتّى الآن إلا عابراً، سوى في رواية الجزائري بشير مفتي "المراسيم والجنازات" - ١٩٩٨، وفي روايتي "سمر الليالي" - ٢٠٠٠.

لقد أعاق القمع - كما عبر عبد الرحمن أبو عوف في مدخل كتابه، بعد المقدمة - نمو المجتمع المدني والتعددية واحترام الرأي الآخر، وإمكانية مساءلة الماضي والحاضر من أجل وعود المستقبل، فتغلب الاتباع على الإبداع (ص٦). وسيكون من التبسيط أن ينحد مفهوم القمع بالقمع السياسي، فهناك، كما يضيف أبو عوف، قمع المقدس والتراث والمألوف والتقاليد والعرف، وقمع الجنس والمجتمع الذكوري، وقمع النص وقمع اللغة.. (ص٦). غير أن المفارقة هنا هي أن التعبير الروائي العربي عن القمع الذي يغلب الاتباع على الإبداع، قد رسم علامة فارقة في التجربة الروائية الحداثيّة

العربية، مما تكفل عليه روايات شتى لصنع الله إبراهيم وعبد الرحمن منيف وفاضل العزاوي وعالية ممدوح وسواهم، وبحضور روايات شتى ظلت تتوء تحت وطأة التقليدية أو السيرية أو البداية والتداية، وهو ما ترفق به النقد غالباً، انشغالاً منه — على الأقل — بفداحة التجربة المكتبة. وقد بدا في ذلك ما بدا في كتاب "القمع في الخطاب الروائي"، على الرغم من أن المنهجية التي أعلنها مدخل الكتاب، تدعو إلى افتراض النجاة مما وقع فيه الآخرون. فأبو عوف، وبالإفادة من مناهج علم الاجتماع، وبخاصة علم اجتماع الرواية، ومن بحوث لوكاتش وباختين وجولدمان، يعلن توصله إلى ما يدعو به بمنهج الأسلوبية بمنظور اجتماعي، ما يعني تحليل الخطاب اللغوي الاجتماعي، أو اللهجات الجماعية في النص، باعتبارها بنى اجتماعية بالماهية، تحمل خصائص اللحظة التاريخية التي تنتمي إليها. ويتفصيل آخر، فذلك يعني المضي من تحليل الأسلوب أو اللغة إلى التركيبية الدلالية المتكاملة القادرة على كشف النص والمجتمع. ولذلك يقف أبو عوف ضد البنيوية الشكلية وفصل النص عن السياق السياسي والاجتماعي، وضد الانعكاس الآلي والجدانوفية.

قسم المؤلف كتابه إلى قسمين، توزع أولهما على خمسة عشر فصلاً تتناول القمع في روايات لفؤاد التكرلي ومحمد زفزاف وبهاء طاهر وجمال الغيطاني وعبد الفتاح الجمل وعبد الرحمن منيف وإبراهيم عبد المجيد وسلوى بكر ومحمد سلماوى وأحمد زغلول الشطي ومحمد الراوى وحيدر حيدر وميرال الطحاوى، وذلك فيما عنونه بـ "القمع في مختارات من الأدب العربي". ومن الملاحظ أن الحضور الغالب في هذه المختارات هو لكتاب مصريين — أربعة فقط من خارج مصر — ولجيل الستينيات من (القرن العشرين) من أولاء. أما القسم الثاني من الكتاب، فقد توزع على سبعة فصول موقوفة على "القمع في مرآة نجيب محفوظ". وقد جاءت الخاتمة

"التحولات المجتمعية وأثرها على تشكيل النص الأدبي في الرواية المصرية"  
لتنوّج غلبة الحضور المصري، وتحدّ من تمثيلية الكتاب عربياً، إلا بالقدر  
الذي تمثل فيه الرواية في مصر من عموم المشهد الروائي العربي.  
على أن الأهم هنا هو الحدود الدانية لتعبير النص النقدي عن المنهجية  
المختارة من جهة، ومن جهة ثانية، ما يلوح من (التسييب) في الاختيار، وفي  
ترجمة متن الكتاب لمقدمته، مما جعله في المحصلة واحداً من النقود التي  
عنيت بـ (أدب السجون)، مثل كتاب نزيه أبو نضال الذي يحمل ذلك  
العنوان، أو كتاب سمر روجي الفيصل "السجن السياسي في الرواية  
العربية"..

## الهوامش:

(١) القاهرة ٢٠٠٠، وقد سبق دراسة كتاب حلمي سالم "الحدثنة أخت التسامح"، والذي صدر في هذه السلسلة أيضاً.





## صلاح صالح:

### ممكّنات النص

بعد كتابي صلاح صالح اللّافتين: "الرواية العربية والصحراء" - ١٩٩٦، و"قضايا المكان الروائي" - ١٩٩٧، يأتي كتابه "ممكّنات النص" <sup>(١)</sup> في فاتحة سلسلة جديدة تصدرها دار الحوار حاملة اسم المفكر الراحل بوعلي ياسين.

وكما يشي عنوان الكتاب، تعجل مقدمته إلى تحديده كرويات في إحدى عشرة رواية مختارة من العقدين الأخيرين في القرن العشرين، وانتظمها - إلى ذلك - امتلاك الواحدة قضية رئيسية، وسعيها لأن تكون شهادة على المفاصل الأكثر سخونة، ومدخلاً لتوترات تسعى إلى أن تخرج التلقي من السكونية السالبة إلى الجمالية الموجبة في إنتاجها للدلالات، ما عني الانفتاح في المنقود وفي النقد. والناقد إذ يدفع بهذا الكتاب في النقد التطبيقي والمقارن، يفارق ما طفا في جلّ نقدنا الحداثي والأكاديمي، النظري منه أو التطبيقي، من رطانة أو استعلاء أو تدرع بالمحفوظ من نقود الآخر. وبذا جاءت المنهجية في "ممكّنات النص" هادى من نقود الآخر. وبذا جاءت المنهجية في "ممكّنات النص"، مستبطنة، واكتفى الناقد من الإعلان عنها في المقدمة بترديد مألوف القول بكمون القضية الجوهرية في الفن، في كيفية تناول القضية، لا في القضية ذاتها، وبالتأكيد على ضرورة إعادة الاعتبار لما يسمى بالمضمون الفكري، أو المعنى، وهذا ما لا يني يجلجل به كثير من نقد الآخر، ليس ابتداءً بإيجلتون، ولا انتهاءً بجيمسون، كما لا يني كثير من نقدنا يسرع إليه تحسباً لمن سيعيره إذ لم يكتف بالشكل، وما أدراك ما الشكل.

ومن بعد، تتوالى تلك الهوادي المستبطنة، وأولها من قراءة الناقد لرواية عبد الحكيم قاسم "المهدى وطرف من خبر الآخرة" - ١٩٨٤، أن المغامرة الفنية والذكاء الفني يبدآن بنقطة الاختيار، وميزة الرواية تقوم - فيما تقوم - بالخروج من هشاشة النمط، مما تحقق لهذه الرواية التي جاءت ضحكة سوداء كبيرة في وجه الهداية بالإكراه كما وقع للقبطي على يد الإخوان المسلمين، وفي وجه قصور السلطة في مواجهة المستجدات، كما عبرت عنه شخصية عمدة قرية الجياد.

وفي رواية حسن صقر "الوجه الآخر للسقوط" - ١٩٩٢، يصدق الناقد بإحلال البلاغة السردية محل البلاغة الشعرية في الرواية، ويثمن الاقتصاد في استخدام المجاز وبرودة اللغة وحياديتها في رواية صقر، ويلح الناقد على استحالة التمييز بين الأفكار والتقنية المعتمدة لطرحها، متعللاً بتضمن اختيار الصيغة التقنية لموقف فكري.

وفي تدقيقه في بناء النص المعني يشخص الطابع المغامراتي للأحداث، وينسبه إلى شيء من العبثية، وشيء من ملامح بعض أبطال كافكا، عبر النصف الأول من الرواية. أما في نصف الرواية الآخر، فيرى الناقد أن المغامراتية أدت إلى الانتقال بالشروح والتفسيرات الاسترجاعية، كما يشير إلى جويس في "يوليسيز" وما تلاها من روايات اليوم الواحد، في ملاحظته لقيام رواية حسن صقر على اليوم الأخير - الذروة لبطلها.

ويوطد الناقد ما سبق له في البلاغة الشعرية عبر قراءته لرواية إبراهيم نصر الله "طيور الحذر" - ١٩٩٦، حيث شخص الواقعة الصارمة والتربوية الروائية، مقابل ظلال الشعرية التي أغرقت رواية نصر الله السابقة "براري الحمى". ويمضي انشغال الناقد بالبلاغة السردية خطوة أخرى في قراءته لرواية الميلودي شغموم "خميل المضاجع" - ١٩٩٧، حيث يتفق في وقوف لغة

الرواية على مفترق الفصحى والعامية، وفيما احتشدت به من الفرنسية ومن المحكية المغربية. ومن هنا يتقرى الناقد دور اللغة في تشكيل الرواية التي هي بعامّة، وجود لغوى أولاً. على أن الأهم قد يكون ما لاحظته الناقد من إيقاف الكاتب للعبة المجاز الروائي فيما رسم من شخصية علي الرماني والمذبة جميلة اللذين هما أيضاً علل المختار وفريدة بيطيط.

يدلل الناقد على توازن ما سبق في الشعرية وفي القضية، عبر قراءته لرواية نعمة خالد "البدد - ١٩٩٩" حين يثمن الظلال الشعرية في لغتها، لأن القول واعم المقول، وحين أخذ على الرواية تتحية الفن حيناً لصالح الوظيفية، على الرغم من أنه رأى أن هذه الرواية قد طرحت سياسياً ما لم يطرح من قبل. ولعل الناقد فوّت هنا فرصة للمقارنة بين روايتي "البدد" و"طيور الحذر" لما قدمت الأولى في نقد الذات الفلسطينية، عكس ما قدمت الثانية في تبرئة هذه الذات ونقد الآخر العربي أو غير العربي. ولسبب ما لم يلتفت الناقد إلى ما قد يكون تأتى لرواية "البدد" جراء أن تكون لكاتبة، فيما التفت إلى هذا الأمر في رواية ليلي العثمان "المرأة والقطعة" - ١٩٨٨، ووفق فيه في رواية نورا أمين "قميص وردى فارغ" - ١٩٩٧. فالأولى نقلت بؤرة الاتهام المألوفة من رقبة الرجل إلى صلب الأنثى في شخصية العمة العانس، أما الثانية فقد شكلت كثافة الإحساس الأنثوى وطغيان نبرته الصادقة أحداثاً روائية من نوع جديد". ولا تخفى حماسة الناقد لرواية نور أمين، ليس فقط فيما يبدو أنها استدعت من طول وكثرة المقتطفات، بل باستفاضته في إتقان الكاتبة لكتابة الذكورة ولكتابة الأنوثة من غير تدخل للعقد الشائعة. والمهم في هذه الحماسة التي أثارت بعضها أيضاً نصوص أخرى، وفيما أخذ صاحبها على نصوص أخرى، هو الإشارة إلى ذاتية الناقد وذائقته اللتين لا تتكران بادعاء العلمية، بل تتسلحان بها، كالذى رمى به رواية محمد عبد الرحمن يونس "ولادة بنت المستكفي" - ١٩٩٧.

وقد يكون تشغيل ذاتية الناقد بتفاوت، هو ما وسم نص صلاح صالح - بتفاوت أيضاً - بسمّة (الحديث)، عبر الاستفاضة في مجادلة المنقود، كما جاء بصدد فكرة الحذر في رواية "طيور الحذر"، أو بصدد العطش والماء في رواية "مجاز العشق" - ١٩٩٨، أو بصدد تأله الطاغية في رواية "أطياف العرش" - ١٩٩٥. وقد كرر الناقد اعتذاره عما يشتبه بالخروج أو الاستطراد، بما يشيعه النص ويستدعيه.

وسواء في هذا الشطر الموسوم بسمّة (الحديث) من النص النقدي، أم في النص بعامة، فقد توفرت جملة كبيرة من الإضاءات والمقارنات القائمة على الفنون التشكيلية والمرئية، والتي تميز منها السينمائي بصدد روايتي حسن صقر وليلي العثمان، وبخاصة بصدد رواية نورا أمين، وهو ما يطور ما حصر به صلاح فضل القول بصدد رواية صنع الله إبراهيم "بيروت بيروت" فيما بين السينما والرواية العربية.

هل استولت "حكاية بحار" على "الطريق إلى المرسى"؟

يوقف صلاح صالح الثالث الأخير من كتابه على دعوى استيلاء حنا مينة في ثلاثية "حكاية بحار" ١٩٨١، النقل ١٩٨٢، المرفأ البعيد ١٩٨٣ على قصة "الطريق إلى المرسى" للكاتب الروسي فيكتور كوينتسكي، والتي ضمتها مجموعة "رسالة لم ترسل"، ونشرتها دار التقدم في موسكو ترجمة المرحوم وصفي النبي لها إلى العربية عام ١٩٦٦. وعلى الرغم من أن الناقد عدّ فيما تقدم (المهدى..، المرأة والقطعة، قميص وردى فارغ) روايات، وكل منها لا تكاد تبلغ نصف عدد صفحات "الطريق إلى المرسى"، فقد ظل يسمي الأخيرة بالقصة. وكما عرج الناقد فيما تقدم، بصدد روايتي "مجاز العشق" على الماء



في الشعر الجاهلي، سيفعل في مستهل دراسته التطبيقية المقارنة بين عملي  
مدينة وكوينتسكي، سوى أنه هنا سيمضي إلى صلة تراثنا الأدبي بعامة  
بالبحر، لينتهي إلى أن أدب البحر العربي لا يزال مستحدثاً، وإن تكن رواية  
توغلت في البحر (وسمية تخرج من البحر - ليلي العثمان) بينما ظل سواها  
شواطئياً (وليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر، أو أغنية النار والماء لعبد الله  
خليفة).

من هنا ينتقل الناقد إلى ما بين المثاقفة والتأثر والاقتباس والتناص،  
لينتهي إلى أن السيرة الذاتية لحنا مينة في ثلاثية "بقايا صور، المستقع،  
القطاف"، وكتابه "كيف حملت القلم" لم تذكر أن الكاتب عمل يوماً في البحر،  
كذلك مقابلاته الصحافية التي سبقت مقابلاته مع وفاء حلمي (جريدة العربي  
القاهرة ١٩٩٨/٩/٢٨)، والتي أكد فيها أنه خبر حياة البحر وعاش البحارة.  
ويستنتج الناقد أن الكاتب اعتمد على ما سمع وليس على ما خبر، فجاءت  
روايته "الشراع والعاصفة"، و"الياطر" مناوشات محدودة وخجولة مع البحر،  
بينما جاءت ثلاثية "حكاية بحار" من الاستيلاء، لأن الإفادة من المستولى عليه  
أكبر بما لا يقاس من حكايا البحارة الذين قد يكون عايشهم الكاتب. ويرى  
الناقد أن سرد حكاية "الريس عبهرة" في الجزء الأخير من هذه الثلاثية، قد  
جاء ليقطع الطريق على من يحاول ربط أدب مينة البحرى بخارج التاريخ  
الثقافي العربي، وهو بحسب الناقد ما سبق إليه سهيل إدريس عندما قدم  
"حكاية بحار"، مقارناً بين همنغواي في "الشيخ والبحر"، وماركيز في "حكاية  
بحار غريق" وبين حنا مينة، مستبقاً من يشتبه بإفادة الأخير من سواه.  
وخلاصة دعوى الناقد هنا أن الكتابة بعامة تستولي على التجارب الحياتية



للآخرين، وتعيد إنتاجها، أما في ثلاثية مينة، فيجد صلاح صالح أن الاستيلاء يتجاوز الموضوع والحبكة والأطروحات الكبرى في القصة إلى قضايا البناء التقني للثلاثية الروائية بكاملها. ويشدد الناقد من بعد على أن الثلاثية لم تترك شيئاً في القصة السوفيتية من غير أن تستولي عليه، أو تستوعبه أو تطوله أو تشرحه أو تبالغ في مطه وتسيحه على صفحات أكثر بكثير "ولا ينكر الناقد، إضافة حنا مينة لأمر كثيرة ليست موجودة في القصة المستولى عليها، لكنه لا يرى الإضافة ذات بال.

إنّ ذلك يلخص الناقد العاملين، ثم يعد ثلاثة وخمسين وجهاً للاستيلاء، ويسوقها في عمودين متقابلين، مصنفاً كل جملة منها في باب. وقد بدا لي أول ذلك، وهو "من وجهة الصياغة الكلية للعمل الفني" غير مبرر، كما بدا لي ثالثها "المقولات الكبرى" أيضاً، وكذا سبلي أوجه عديدة، فيما تأتي وجوه أخرى تستوقف المرء، وأولها "طريقة السرد" حيث الحكي الاستعادي لرسوماً على ظهر الباخرة المعطوبة، ولسعيد حزوم وهو يمشي من اللانقية إلى طرطوس. ومن ذلك أيضاً الحبكة الأساس (الأبوة والبنوة) حيث يرى الناقد في إقامة الأب مقام الابن، وفي استغراق الابن بالبحث عن أبيه، استيلاءً من الثلاثية، بالقلب. واللافت هنا ما يأخذ الناقد على الثلاثية من منح الماضي (الأب) حق محاكمة الحاضر والمستقبل (الابن)، عكس القصة المستولى عليها، والتي منحت المستقبل (الابن) حق محاكمة الماضي (الأب).

ومن سمات الشخصية الروائية إلى بنائها إلى الأحداث الكبرى إلى الفضاء، يمضي الناقد في تأكيد دعواه: غرق الباخرة داغو وسفينة الرئيس عبوش، المنقذ من العاصفة هو القبطان في العاملين، لكل جزء من الثلاثية

عاصفة وهي لا تخرج عن كونها عاصفة القصة المستولى عليها، قطع الحبل في عملية الإنقاذ، ظلال ماريا الروسية في عزيزة، عتمة القطب الشمالي وبحار الشمال الروسية، تبدل الفضاء المتوسطي... وصولاً إلى النهاية الواحدة في غموض مصير سعيد حزوم وعبدوش، كغموض مصير روسومافا. ويختم الناقد دعواه بتعقيب يتمل في المقارنة بين اسمي بطلي العاملين، وربما في انتقال اسم الطباخة الروسية ماريا عبر أغنية فيروز التي تدفع بسعيد حزوم إلى المشي من اللاذقية إلى طرطوس، فتكون المحفز الروائي الأول والأكبر. وقد لاحظ الناقد أن الثلاثية بدت مجعاً مصطنعاً لقبيل الشيوعيين في العالم، بدافع أيديولوجي، كما لاحظ أن سعيد حزوم يذكر في بداية الثلاثية أنه متزوج، وزوجته عاقر، ثم ينسى الكاتب ذلك البتة حتى النهاية.

وكان الناقد يتحوط لرد دعواه، فيؤكد أن على من يدعي الفتح الجديد (أدب البحر) أن يتجنب السبل المطروحة، والحق أن هذا أمر لا يخص (الفتح)، والتعويل فيه هو على ما يبدع الطارق للسبيل المطروحة. وقد تجنب حنا مينة - كما يتابع الناقد - تلك السبل في أدب البحر غرباً، وتقفها شرقاً. وبحسب الناقد، قد يكون الكاتب اطلع على القصة المعنية قبل كتابته الثلاثية ونسي التفاصيل، لكن تكوينه الأيديولوجي والثقافي جعله يبني عوالم مشابهة (؟). ثم يصل التحوط بالناقد حد القول إنه لو صح أن الكاتب لم يطلع على القصة المعنية، لكان لزاماً عليه أن يفعل كي يتجنب التكرار (؟).

لقد سبق لرضوان الظاظا في ندوة الرواية العربية بجامعة دمشق (١-٤ نيسان ٢٠٠٠) أن أرسل دعوى مماثلة لدعوى صلاح صالح، ولكن بصدد ثلاثية حنا مينة السيرية "بقايا صور، المستنقع، القطاف"، ورواية غوركي السيرية: "طفولتي". ولئن كان صنيع الظاظا أو صالح وما مثله، يثير من

اللغة ما يثير، وبخاصة عندما يتعلق بكاتب مثل حنا مينة، فالمهم هو ما ينهض عليه ذلك الصنيع مما يثرى ويعمق ويصلب النقد، ويضئ الأدب والأدب المقارن.

أما كتاب "ممكّنات النص"، وبالإنارة التي لئنلته الأخير أو من دونها، فقد قدم بالنقد التطبيقي رؤيات معمقة للرواية العربية، ليس ابتداءً مما ساقّت في سيمياء العنوان (طيور الحذر، المرأة والقطعة) أو في أمير الدوال: اسم الشخصية الروائية (سراب من رواية، نعمة خالد، يهودا الأسخريوطي من رواية محمد عبد الرحمن يونس) ولا انتهاءً بسؤال التلقي، وفي المحصلة: السؤال الجمالي، وبذلك وبسواه تستوى أهمية كتاب "ممكّنات النص".

## الهوامش:

---

(١) دار الحوار، اللاذقية ٢٠٠٠.





محمد الباردي:

## إنشائية الخطاب في الرواية العربية

يتوج محمد الباردي (تونس) في كتابه الجديد "إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة"<sup>(١)</sup> ما قدم في النقد عبر كتبه: "الرواية العربية والحداثة، نظرية الرواية، شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، حنا مينة كاتب الفرح والكفاح". ولعل استئثار الرواية بالناقد يتأسس في أن له في الرواية أيضاً: "على نار هادئة، قمح أفريقيا...".

يوقف الباردي كتابه الجديد على الرواية العربية بين ستينيات وتسعينيات القرن الماضي، بغرض استكشاف إنشائية الخطاب الروائي الواقعي، فيتقرب في مقدمة الكتاب الخطاب لدى بينفينيست وتودوروف، ليخلص إلى أن الرواية خطاب أدبي يتميز بكونه تشخيصاً. ولأن التشخيص سيكون عمدة الناقد، فهو يتقراه عند ايخنباوم، ويخلص إلى أن التشخيص هو إعادة الإنتاج، ومقولة أساس في تحليل الخطاب الروائي — وإن لم يكن حكراً عليه — لم تكن مطروحة قبل ستينيات القرن الماضي في الرواية العربية، حيث غلب (النص الدنيوي) باصطلاح هامون، ولم يكن يميز بين الواقعيات التسجيلية والنقدية والاشتراكية والجديدة التي تشخص الواقع، إلا اختلاف الرؤية. ولعل علينا، كي نستوفي ذلك، أن نسرع إلى ما ختم به الباردي كتابه من أن التشخيص عنصر أساسي لشعرية الرواية، فالرواية التي هي بطبيعتها فن

زمني وخطاب، لكونها تتابعاً وحركة، لا تكون إن لم تكن تشخيصاً لكائن خارج عنها، ولذلك فهي تشخص أكثر مما تعبر.

وإلى ذلك يوجه عمل الناقد قوله بصهر الخطاب الروائي العربي الحديث لأجناس مختلفة، وباستدعائه لخطابات متنوعة، وقوله بتحديد مقولة السارد ومرجعية الخطاب الواقعية والنصية، لمراحل الرواية العربية الحديثة، وحيث لا تنحصر الحداثة بنموذج، بل تقوم بالتعدد في إطار الإضافة والتنويع.

خلال العقود الثلاثة التي تحدد المدونة الروائية المنقودة، يرى الباردي أن أغلبها يستند إلى النص الدنيوي، بمعنى أن الواقع يظل كياناً مستقلاً، تسعى الرواية إلى تشخيصه بأشكال مختلفة. والدرجة الدنيا — الأولى التي تظهر من ذلك هي ما سمه الناقد بالخطاب الواقعي التسجيلي (التبريري) الذي ينهض على حقائقية العالم وسلطة السارد، وعلى الميثاق الإرجاعي، وتشخيص العادي واليومي الذي يبلغ عند صنع الله إبراهيم الدرجة صفر، في "تلك الرائحة"، حيث فقد السرد تماسكه، وانتفت الحبكة أو كادت، وفقدت الشخصية ملامحها غالباً، وصار التكرار تقنية أساسية. ولعل الناقد لو قال بالإيقاع، لا بالتكرار، هنا أو حيث تلا، لكان أدق وأوفى.

في الروايات التاريخية أيضاً، كما يتابع الباردي، يلتزم السارد بالميثاق الإرجاعي، لكنه يرى أن الروائي في "رباعية مدارات الشرق" — لكاتب هذه السطور — حرف ذلك الميثاق، إذ لعب لعبة التشخيص، ولم يكن مؤرخاً، فكانت للرباعية بنية متخيلة نامية وفعل روائي يبرره الفعل الواقعي.. — لا تعليق.

يتعلق الفصل التالي من كتاب الباردي بالخطاب الواقعي الوصفي — حيث ثراء العالم واستبداد السارد — عبر روايتين تونسييتين للبشير الخريف "الدقة في عراجينها"، ولحسن نصر "دار الباشا". ففي الأولى تأتي النخلة كاستعارة

بنائية – الأسرة كالنخلة – وتتمط الشخصيات على كثرتها، وتبدو البنية السردية تتابعية، والزمن السردى خطياً ومفعماً – كالمكان – بالدلالة، كما يبدو السارد الوصاف والمتعدد الخطابات، كائناً مستقلاً. أما رواية "دار الباشا" فيراها الناقد أشبه بوثيقة تاريخية لهيمنة السارد، يتقلص فيها العالم وتتحسر الرؤية، ويصير الوصف تزيينياً. ويلج الناقد على تأثر الرواية بفيلم "عصفور السطح" واقتباسها منه على مستوى التشخيص.

من هنا يمضي الناقد إلى الخطاب الواقعي النقدي، ابتداءً بما حقق نجيب محفوظ في رواياته الذهنية من تجاوز للتشخيص الروائي التقليدي، ومن تقديمه للبطل الإشكالي ولعناصر سردية مغايرة، والأنموذج هو رواية "الشحاذ" وما يميزها من التباس السارد وتلاشي العالم. ويلاحظ الباردي بصدد أنموذجه الثاني: رواية "الوشم" لعبد الرحمن الربيعي، أن مقاطع سردية من هذه الرواية تستدعي مقاطع شبيهة في "الشحاذ"، وأن شخصية كريم الناصري (بطل الوشم) تشبه شخصية عمر الحمزاوي (بطل الشحاذ). كما يرى أن الازدواجية الطباعية في "الوشم" غير مبررة، لاشتراك المستويين – الخطابين في سرد حكاية كريم الناصري، الشخصية الاستقطابية التي جعلت سواها مرايا وأصداء لصوته، فضلاً عن حضور السارد بخطابه الأيديولوجي (التأكيدى) الهجائي لليसार العراقي في الستينيات (القرن الماضي)، وتبريره لبهذه، مما جعل اللغة الأقرب إلى لغة الشعر، واحدة.

على ضوء ذلك – وعبراً برواية "الأشجار واغتيال مرزوق" لعبد الرحمن منيف – يحدد الباردي سمات الخطاب الواقعي النقدي بالبطل الإشكالي، وبتقليص الوظيفة الإعلامية الإخبارية لصالح الوظيفة التحليلية، وبالسعي إلى أدلجة الخطاب، وبالبلاغة. ولئن أصابت ملاحظة الناقد في أن هذا النهج بدأ يتقلص، فلا يخفى أن محدودية النصوص المعتمدة، لا تؤهب لاستنتاجات

وتعميمات، وتلك سمة عامة لفصول الكتاب، ولأمثاله. ومن المفارقة أن الناقد يوالي بعد ذلك القول في الخطاب الواقعي النقدي وإنشائية الرواية البوليسية، وفي هذا الخطاب ولعبة السرد. ففي رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ يشخص الناقد الوفاء للسمات الرواية البوليسية التقليدية. وفي روايات يوسف القعيد وفرج الحوار يشخص قلب الحكبة البوليسية، حيث تشرع الجريمة للنظام، وهو ما يستوقف الناقد في رواية "دنيا" لمحمود طرشونة التي تتخذ شكل التحقيق، ولكن بغياب المحقق، وحلول ابن القتل محله، فيغدو الأمر أخذاً بالتأثر، ويبالغ السارد في التدخل، ويهيمن الخطاب البلاغي الشعري، مما لا تتحمله الحكبة البوليسية، وهكذا يفتقد الناقد استفادة الرواية العربية من جماليات الرواية البوليسية الأوروبية.

أما لعبة السرد في الخطاب الواقعي النقدي، فيعود الناقد من أجلها إلى لعبة بنية الضمائر والخفاء والتجلي في رواية منيف "الأشجار.."، وإلى روايات جبرا إبراهيم جبرا، ولعبة القناع للشخصية الروائية فيها. فالرواة في "لبحث عن وليد مسعود" أقنعة للبطل القطب، وفي "يوميات سراب عفان" تبلغ اللعبة أقصاها. ولأنها لعبة قارة في روايات جبرا، فهي نمطية، لكنها تيسر للغموض، مما خرج بتلك الروايات من مطبات الواقعية ذات البطل الإشكالي، إلى ضرب من واقعية شعرية تحطم حدود الواقعية التقليدية.

باننتقال الناقد إلى الخطاب الواقعي الاشتراكي، يبدأ بالاختلاف مع أرنست فيشر في أن الفن الاشتراكي موقف لا أسلوب، فالموقف الفكري يؤثر في أدوات السرد وأسلوب التشخيص. والأنموذج الأول الذي يحلله الناقد هو رواية عبد الرحمن الشرقاوي "الفلاح"، والتي يبدو فيها السارد متورطاً في تبني موقف ورؤية كتلة اجتماعية، كما تبدو فيها بنية الشخص نمطية. ويلى



ذلك حنا مينة في عدد من رواياته، ومن زاوية التجريبية غالباً، وهو ما كان الأولى أن يأتي في الفصل الأخير الموقف على التجريب، لذلك سنؤجله، بعد الإشارة إلى اختلافنا مع الناقد في أن التراكم الإبداعي، هو بالضرورة إضافية نوعية، وتجاوز للتجربة الإبداعية الذاتية، وتجاوز للسائد من المفاهيم والرؤى المتصلة بالإبداع، وفي التراكم في تجربة حنا مينة خير دليل.

الخطاب الواقعي الجديد هو الحركة التالية في كتاب الباردي. وفيه تبدو رواية "صخب البحيرة" لمحمد البساطي أنموذج الواقعية الغرائبية والتشخيص المضاد. فالرواية لوحات ومقاطع سردية لا علاقة مباشرة بينها، وأحداث غريبة، ومعطيات خارجية محدودة، وسارد صامت. ويلاحظ الناقد بالمعية في هذه الرواية مفهومات العذرية في الفضاء والأشياء وبدائية الإنسان، ومفهوم المتاهة في المكان والشخصية، ومفهوم الغموض في الشخصية والفعل. وأما ناظم الحكي: التكرار – ونكرر: الإيقاع – فيأتي الرواية من الشعر، مثل اللازمية، ومثل الكثافة والاقتصاد، ولكن، أليس ذلك كله بعلامات لازمة للفن الروائي وغير الروائي؟ وماذا عن الرواية التي تميد بها السيولة الشعرية، كما هو الأمر عند حيدر حيدر وإدوار الخراط؟

الواقعية الأخرى في هذا الخطاب الواقعي الجديد هي واقعية الأسطح، كما يخلص الناقد من تحليله لرواية إبراهيم أصلان "مالك الحزين"، حيث التقطع السينمائي، والمسلسل اللامتناهي لليومي، وميكرو الحكايات، والإغراب (الأحداث النادرة والشاذة) الذي يختلف الناقد مع محمد بدوي في تسميته بالعجائبي، وإن كان يتفق معه – ومع صبرى حافظ – بأولوية المكان في الرواية، وبالإحالة على الرواية الفرنسية الجديدة.

يختم الناقد هذا الفصل بتحليل رواية فرج الحوار "الموت والبحر والجرد"، فيصفها بالنص المتبجح في ادعائه التفرد والتأسيس. ويصل بين مقدمة



الرواية وما تحقق فيها وبين سولير في مفهومه للكتابة النصية وفي توسله التركيب السينمائي في روايته "الحديقة"، كما يحيل الناقد صنيع الحوار إلى الأطروحات الشكلانية في النص والعلامة، وإلى محمود المسعدي، حيث التأثير الأسلوبي واقتباس بعض المعاني والصور الفكرية. والخلاصة هي أن الحوار قدم صياغة عربية لشكل روائي ظهر في لغة أخرى منذ الستينيات، فكان له من التشخيص النصي استبداد اللغة وفيضها، وهذا التشخيص الذي يتكاثر فيه النص من ذاته، هذا التشخيص (المكتوب)، هو ظاهرة فنية تميز الرواية الحديثة.

ولكن ماذا عن إشكالية التجنيس والخطاب الواقعي؟ هذا هو السؤال الذي ينتقل إليه الباردي، ليأخذ على لوجون الدوجمائية في تحديده لجنس السيرة الذاتية، وليتابع رحلة هذا الجنس منذ التأسيس (الأيام لطفه حسين)، (وحياتي لأحمد أمين)، إلى التجاوز عند محمد شكري والغيطاني. وقد أخطأ الناقد هنا في نسبة المستشرق الياباني نوتاها را إلى ألمانيا.

تنتهي رحلة الباردي مع الخطاب الواقعي إلى التجريب. وهنا نعود إلى حنا مينة. فالناقد يرى أن هذا الكاتب الذي وقف طويلاً ضد التجديد والرواية الجديدة والنقد الحداثي، حاول التجريب في روايته "النجوم تحاكم القمر"، لكن التعويل على الحوار يحد من المحاولة، ويستدعي توفيق الحكيم في "الطعام لكل فم". أما المحاولة التجريبية الوحيدة لحنا مينة، فيراها الناقد في قصة "مأساة ديمتريو" قبل أن يجعلها الكاتب رواية، فيأتي التوسيع على تجريبيتها. وهذا التحويل لقصة إلى رواية، والذي يتكرر عند حنا مينة (من قصة: هذا ما بقي منه، إلى رواية: حمامة زرقاء فوق السحب)، يراه الناقد اغتيالاً للقصة. وبعمامة، فالإبداع لدى حنا مينة هو توليد مستمر لأشكال نابغة مما صاغه من قبل، وليس كسراً للنمط، فبطل حنا مينة محكوم دوماً بالأم المثالية

والأب العريبي والعشيقه المعلم والمعلم الثوري، ولذلك فروايته تقوم على التشخيص الوصفي للعالم الواقعي، وليست تجريبية. وبالعودة إلى الفصل الأخير في الكتاب، يرى الناقد أن الرواية العربية بطبيعتها تجريبية وحدائية، لأنها نشأت كقطع سردي ونثري، لكن منها ما استقر على النموذج البلاغي، فمضى التجريب بها إلى آفاق شتى، وعلى يد جيل قرأ الرواية الأوروبية وعيون الرواية العربية المعاصرة، والتراث السردى. ويميز الناقد الداعية إلى الرواية التجريبية، في تلك الآفاق، التجريب اللغوي، ومثاله رواية "النحاس" لصالح الدين بوجاه، الذى قدم لروايته مبشراً بتجربة مضادة، وبوراثه الرواية اللغوية للرواية الذهنية والواقعية. كما يميز الناقد التجريب الرمزي، ومثاله روايتنا "عين الفرس" للميلودي شغوم، و"بواب المدينة" لإلياس خورى، والتجريب والصحافة، ومثاله رواية صنع الله إبراهيم "ذات"، والتي اختلف معه — كما اختلفت مع صالح فضل من قبل — في أن لا علاقة بنائية بين الوثيقة في الرواية، وبين النص الحكائي، فالسر — على الأقل — في لعبة الكولاج التي لم يذكرها.

لقد أكد الباردي أن أشكال التشخيص تتعايش في الرواية العربية الواحدة، وأن التشخيص لعبة فنية للكاتب العربي، أكثر منه رؤية فنية. والناقد هنا، كما في كتابه هذا بخاصة، وفي أعماله النقدية بعامة، يدلل بما لنقده من الضبط المنهجي والاصطلاحي، ومن عمق التحليل للنصوص، ومن دقة النظر في المشهد الروائي، ونهوض ذلك كله على أساس نظري رحب ومكين.

## الهوامش:

(١) منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط ١ دمشق ٢٠٠٠.

## محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم

### والرواية في موريتانيا

يضيف سعيد يقطين إلى التمييز والمفاضلة القائمين بين مشرق ومغرب عربيين، مثل ذلك بين مشرق مركز ومشرق هامش (عُمان – اليمن) وبين مغرب مركز ومغرب هامش (ليبيا وموريتانيا)، ولست أدري، ما دام الأمر كذلك، لماذا لم يصف السودان والصومال وجيبوتي !

هذه الإضافة تأتي في سياق الدعوة إلى الإنصات للتجارب الطرفية إبداعاً ونقداً، مما يراه يقطين ضرورياً لتطوير فكرنا الأدبي بعامة والسردى بخاصة. ويعدد من الدراسات التي تستجيب لهذه الدعوة ما كتبت فاطمة سالم حاجي عن الزمن في الرواية الليبية، وأمنة يوسف عن "تقنيات السرد في النظرية والتطبيق"، وهذا هو العنوان الذي اقترحتُه لبحثها في الرواية اليمنية. ولعلنا نذكر الدراسات التي قدمها سعيد يقطين ويمنى العيد عن القصة في عُمان، وصلاح فضل وسعيد السريحي وعلي جواد الطاهر وكثيرون سواهم عن مختلف الأجناس الأدبية في الخليج. وكنت قد ساهمت في ذلك منذ عام ١٩٨٩ بما غدا فصل "الجمالي في القص" من كتاب "فتة السرد والنقد"، وحذرت فيه من عدوى القطرية السياسية للأدب والنقد (التكويت أو البحرنة أو الجزارة... من الكويت إلى البحرين أو الجزائر، مثلاً) كما حذرت من المبالغة في قراءة مبدعات الأطراف أو الكيانات الصغيرة الجديدة، وبخاصة تحت وطأة الانتهازية أو العطف أو ردّ الضيف على كرم المضيف، من دون

أن يعني ذلك البتة تعالياً مركزياً أو ما أشبه، مما تقابله نفجة قطرية لدى كثيرين. وإنما الغاية تدقيق النظر إلى المبدعات والنقود الطرفية المتواترة كقُطَب في النسيج العربي .

ويحضرني اليوم ذلك كله بقوة أمام كتاب محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم "بنية الخطاب ودلالاتها في رواية "القبر المجهول أو الأصول" لأحمد ولد عبد القادر"<sup>(١)</sup> والذي يحمل عنواناً فرعياً هو: "مساهمة في الكشف عن خصوصية السرد الموريتاني" .

\*\*\*

قدم سعيد يقطين لهذا الكتاب، فرأى قيمته — بعدما سبق في مستهل القول — في تعريفنا بالمجهول من السردية الموريتانية. وقرر بحق أن من أهم حسنات الاهتمام بالسرد في أدبنا الحديث، من وجهة نظر جديدة: "تنبيهنا إلى العديد من الأشكال والأنواع السردية والأدبية التي يحفل بها أدبنا قديماً، والتي لم نلتفت إليها تحت تأثير هيمنة (الشعري) على تصورنا للإبداع الأدبي"، وذلك ما يحققه كتاب ولد مولاي إبراهيم، فضلاً عن مزاجته — يتابع يقطين — بين النظرى والتطبيقي، مبيناً عن قدرة فائقة على استيعاب النظريات السردية الحديثة، والتفاعل مع العطاءات العربية في هذا المضمار، فلنعين ما تحقق من ذلك كله .

في مقدمة المؤلف لكتابه، ينسبه إلى اتجاه النقد البويطي السردى العربى، بمشغليه النظرى والتطبيقي، ليس كبحت في النظرية، بل كخيار نقدي لمقاربة رواية "القبر المجهول أو الأصول" وللتعريف من خلالها بالسرد الموريتاني. ويلاحظ الناقد ندرة البحوث العربية التطبيقية لذلك الاتجاه — المنهج، والتركيز على النظرى منه، فماذا تحقق له من ذلك (أيضاً) ؟



يقسم الناقد كتابه إلى قسمين، يؤسس في أولهما لقراءته الرواية المعنية، وبما يستغرق نصف الكتاب. ثم تأتي القراءة في النصف الثاني، ولكن لتعطي التأسيس (التنظير) قسطاً آخر، مما يغلب النظرى على التطبيقي في جملة الكتاب. ولا يفوت الناقد أن يعلل ذلك بالحاجة إلى (تبين) أدواته التي لا تكاد تبين مما يغرقها بما قال تودوروف وجيرار جينيت وبييرزيماسعيد يقطين وجمال الغيطاني... وهي العلة - الغرق والإغراق - التي طالت بالكثير من النقود الحداثية، وبخاصة منها ما هو في الأصل أطروحة جامعية، مثل الكتاب المعني هنا. وينضاف إلى هذه العلة ما ينساق إليه الناقد من أحكام قاطعة وتعميمات، وما يتورط فيه من استطراد القول وتفصيله فيما لا ضرورة علمية له. ومن ذلك في هذا الكتاب الخوض في ظهور أول رواية عربية، أو في علة تأخر ظهور الجنس الروائي بعامة، مع أنه الأكثر ارتباطاً بالبنية الاجتماعية، أو تلخيص وتكرار ما قال المعلمون الحداثيون في وجهة النظر والرؤية السردية والخطاب والتناص الاجتماعي.. أو تعريف النثر والنسق اللساني.. أو الحكم المبرم بعجز الرواية العربية المعاصرة عن إضاءة مساحات من الوعي في البنية الاجتماعية، لأنها لم تتوسل بعد باللغة القادرة على إضاءة تلك المساحات، ومثله الحكم بأنه لن يتسنى للغة السردية العربية الحداثية أن تضيء تلك المساحات، ما لم تتوسل الأنساق اللسانية التي أنتجتها، أي النظرية التراثية غير السردية، والتي يسميها الناقد "الحلقة المفقودة"، وتعني سرود (الأنساق اللسانية) الفقه أو الجغرافيا أو... ولا بأس هنا من الاستطراد إلى أن قول الناقد بإثراء الانفتاح على هاته السرود للكتابة السردية العربية الحديثة، صحيح بجملته، ولكن من دون الجزم بأن تلك السرود - الأنساق تظل الأداة الأكثر قدرة على الإبانة عن مدلولات اجتماعية وثقافية في مجتمعنا المعاصر. فلننتظر حتى تختبر الإمكانية، إن أمكنت السيطرة على التبشير .

يبدأ الناقد بدراسته لسياق نشأة الرواية في موريتانيا، والتي يحددها برواية "الأسماء المتغيرة" لأحمد ولد عبد القادر نفسه عام ١٩٨١. وبعد طول النظر في بنية المجتمع الموريتاني قبل قيام الدولة التي جاء بها الاستعمار الفرنسي، وفي المتغيرات السياسية والاقتصادية إثر حكم العسكر عام ١٩٧٨، ينتهي الناقد إلى أن الرواية (الموريتانية) وليدة التحول الطارئ مع العسكر، والمقترن بظهور طبقة متوسطة، مكرراً الأطروحة العتيدة. ويتابع الناقد إلى التحول الأدبي العام الذي جاء بالرواية، إذ تراجع الشعر الكلاسيكي مع بداية الثمانينات (قبل عشرين سنة) وظهر الشعر الحديث، وازدهرت القصة القصيرة، فيما كانت الأشكال السردية قبل ذلك متعلقة مع الأشكال التراثية (المقامة، الرسالة، الرحلة) والمحلية (الأقفاص، والفتاوى، والبرائة...).

هكذا أطلق أحمد ولد عبد القادر الرواية في موريتانيا، كما سبق له أن أطلق الشعر الحديث بقصيدته "السفين". والسؤال الذي يعجل هنا هو: هل يصحّ للقول برواية موريتانية، ما دامت المدونة المنجزة أربع روايات تقليدية (أحمد الوادي لماء العينين شيبه، وأفكار لسيد محمد ولد حيمان، والقنبلة لأحمد سالم بن محمد مختار، والأسماء المتغيرة لأحمد ولد عبد القادر) وروايتان حداثيتان هما: "القبر المجهول أو الأصول"، و"مدينة الرياح" لموسى ولد أنبو ؟

أما الناقد الذي تفيض به الحماسة لمواطنيه ولإنتاجهم، فيمضي إلى دراسة التعلق النصي وتداخل الأنساق اللسانية بين السردية العربية الحديثة والنثرية العربية بعامة، والتراثي من هذه بخاصة؛ ليصل إلى الإضافة الموريتانية المتمثلة بالانفتاح المبكر على النثرية التراثية غير السردية: الفقهية .

وعندما يصل الناقد إلى جوهر مسألته، وهو قراءة رواية "القبر المجهول أو الأصول"، يضعها في الإطار السردى العربى، فيطيل الوقفة مع الرواية التاريخية العربية من أنموذج جرجي زيدان إلى أنموذج تخطيب التاريخ وترهينه، حيث تقوم رواية "القبر المجهول" لأنها تتعالق مع نص تاريخي

شفوى موريتاني. ولعل أفضل ما في دراسة الناقد لتلك الرواية هو تحليله لاستثمار الكاتب لفضاء (المجلس) وما يوفره من إمكانيات لغوية وتداولية، سواء في مجلس السمر أم مجلس المسجد أم مجلس الأمير. فهذا التعالق النصي مع صيغة المجلس باعتباره مقاماً سردياً، أنتج لغات وخطابات. ومن منجزات الناقد أيضاً دراسته لدلالة الرواية على زمن كتابتها، من أجل ربطها بمرجعها، عبر تدقيقه في (إضافة) الرواية انتفاضة العزل من السلاح والعلم، على الحسانيين (السلاح) والزوايا (العلم)، وذلك بغرض الترهين. وقد جهد الناقد من أجل تبين دلالة الرواية، بتحليله لترهين بنية الخطاب، معوّلاً على ببير زيمّا في الأخذ بمفهوم التناص كمقولة اجتماعية، وبالتالي في النظر إلى العلاقة بين المتخيل ومرجعه كعلاقة تناص .

لقد شيد الروائي روايته من صراعات الأحياء البدوية الثلاثة، ومن قصة حب ميمونة وابن عمها سلامي، وحملها غير الشرعي منه، وغيابه، ودفنها لجنينها الذي يتحول إلى مزار... ولقد شيد الناقد كتابه حول هذه الرواية من خبرة كبيرة بتاريخ بلده وبتطور مجتمعه، وبنقد السرديات الحدائي. وعلى الرغم مما تقدم، سواء في حماسة الناقد، أو غلبة النظرى على كتابه، أو التكرار فيه، أو أحكامه القاطعة، فإن كتاب "بنية الخطاب ودلالاتها..." هو إضافة إلى الحدائي في المشهد النقدي، تعلن عن ناقد حدائي متميز، من دون التلهي بالطرفية والمركزية، وبالخروج من أسر القطرية قبل وبعد الخروج من أسر النظرية، سواء في موطنها أم في تجلياتها العربية الجيدة والرديئة على السواء.

## الهوامش:

---

(١) المكتبة الأكاديمية، القاهرة ٢٠٠٠.

## عبد الله أبو هيف:

### الجنس الحائر

من بين من عرفت، قليلون من لهم مثل ذاكرة عبد الله أبو هيف وسعة اطلاعه، كلما تعلق الأمر بالإنتاج الأدبي والنقد العربي، وبالحياة الثقافية العربية. ويبدو أثر ذلك جلياً فيما كتب، كما لعله يضيئ مروحة ما كتب في نقد المسرح والرواية والشعر ونقد النقد، وبخاصة في نقد القصة. وإذا كانت كتابة عبد الله أبو هيف للقصة (قد) تعلل تعلقه بنقدها، فلماذا نعلل النصيب المتواضع، مما كتب، لنقد الرواية، بينما تتعاضد الفورة الروائية وفورة نقدها؟ بعد حيز صغير من كتاب "الأدب والتغير الاجتماعي في سورية" — ١٩٩٠، ضمّ مراجعة لأربع من روايات أديب نحوى وخيرى الذهبي وهيب سراي الدين وملاحه الخاني، كان علينا أن ننتظر علامة عبد الله أبو هيف الفاصلة في كتابه "القصة العربية الحديثة والغرب" — ١٩٩٤<sup>(١)</sup>، حيث خصّ الرواية بالفصل الأخير من فصول الكتاب الأربعة. ثم كان علينا أن ننتظر حتى عام ٢٠٠٣، ليوقف للرواية علامته الفاصلة التالية في كتابه "الجنس الحائر: أزمة الذات في الرواية العربية"<sup>(٢)</sup>.

\*\*\*

لقد كان أمر الذات والهوية أحد الشواغل الكبرى للكتاب الأول، ثم بات محور الكتاب الأخير، وهو الأمر المتخلل للكثير من نقد الناقد وكتابته بعامة. ففي مقدمة الكتاب الأولى يرى أن تأثير الغرب هو ما كان الأكثر بروزاً في عملية وعي الأديب العربي لذاته. كما يسجل أن شهادة الأدب العربي



أظهرت أن الحداثة عقلنة للوعي من أجل فاعلية أقوى للذات، وضد جموح الذات، ومن أجل تأصيل الذات. وتحت عنوان "محاذير تمجيد الأصول"، من المقدمة نفسها، نقرأ أن وعي الذات القومية في علائقها بوعي الآخر، هو السبيل إلى متابعة استكمال المشروع الحضاري العربي.

ملفوحاً بالقومي العلماني يأتي غالب أمر الذات والهوية في كتابة عبد الله أبو هيف النقدية. ومن ذلك تحديده في مقدمة الكتاب الأول لبداية الطريق بالمنهج العربي في نقد التراث — وأول ذلك نقد الفكر الديني — مما يتقاطع مع ما في الخطاب القومي من قول بنظرية أدبية عربية أو بمنهج نقدي عربي. بيد أن مشوار الناقد الطويل قد تخفف من المنافحة الساخنة، وبخاصة مع الخصم — للصديق اللود: الماركسية في لبوساتها العربية النقدية والفكرية، وهو ما يجلوه بخاصة كتابه "الجنس الحائر"، كما سنرى.

ومثل (القومي) هو (الحداثي) في نقد الناقد، كلما تعلق الأمر بالذات والهوية. فالفصل الذي خص به الرواية من كتاب "القصة العربية الحديثة والغرب"، وبعد أن يبين كيف جعل القصاصين العرب ونقادهم من وعي التجريب وعياً بالتاريخ والذات القومية، يذهب إلى أن الحداثة ليست قيّداً على الهوية، بل هي بحث في الذات وموقعها من الآخر قبل كل شيء، لأن أسئلة الهوية لم تكن خلال تجربة القصة العربية الحديثة إلا أسئلة الهوية. ويخلص إلى ما سيلح عليه كتاب "الجنس الحائر" من أن أسئلة الهوية وحدها هي التي أسهمت في تطوير الأجناس العربية الحديثة وتأصيلها. وفي الاستنتاجات التي ينتهي إليها هذا الفصل، نقرأ: "لم تكن عمليات نقد المثال الغربي موقفاً معادياً للغرب، بل كانت وعياً للذات بالدرجة الأولى، مما استتبع نفي محاولات الهيمنة والتبعية والاستعلاء الثقافي في إطار نقد المركزية الأوروبية". كما ينتهي الفصل إلى تقرير ارتباط نقد المثال الغربي

بمواقف متباينة وآراء مختلفة لوعي الذات في إطار نقد المثاقفة والمثاقفة المعكوسة بالدرجة الأولى.

\*\*\*

ينمي كتاب "الجنس الحائر" ما تقدم، فيثريه ويصلبه. فأطروحة الكتاب هي أن الذات مأزومة، والرواية هي التعبير عن ذلك. وفي التأنيث للأطروحة سنقرأ أن الفكر العربي النهضوي عكس تباين المواقف من الهوية العربية الحضارية التي يتأسس عليها قول الناقد: "ويا لها من هوية مغدورة". كما سنقرأ أن جوهر التحدي الحضاري أمام الذات هو مجموعة قيم المجتمع المدني وأهداف المشروع العربي في العلم والديموقراطية والعدالة والحرية والتوحيد....

على هذا النحو تمضي مقدمة "الجنس الحائر" في تقديم الأطروحة. فالرواية هي الفن الأكثر تعبيراً عن تحديات الحداثة في المجتمع العربي – وللناقد كتاب عنوانه: "الأدب العربي وتحديات الحداثة" (١٩٨٦) – والرواية صارت سجلاً دقيقاً للصراع الحضاري الذي تعرف فيه العرب إلى ذاتهم، وتاريخ الرواية العربية يكاد ينطبق على تاريخ البحث عن الهوية، ونضوج الرواية في العقود الأربعة الأخيرة يعني في الوقت نفسه وعياً بالذات في معترك الحداثة والتأصيل.

يعلل الناقد ما بلغته الرواية العربية بامتلاكها المعرفي للواقع أكثر من الأجناس الأدبية والغنائية الأخرى. ويعلل هذا الامتلاك بمقاربتها طبيعة البحث، ولأنها فن تعدد الأصوات. أما مظاهر نضوج الرواية العربية، فيحددها الناقد في تقلص حجم تماهي الكاتب مع أبطاله، كما لا يزال يظهر في العمل الأول، وفي الرواية النسائية العربية: تراجع العنصر السيري أو طابع الرحلة الشخصي، تجاوز المباشرة والتبشير الأيديولوجي – تقلص

تأثير المؤثرات الأجنبية والتقليد الغربي لحساب استيحاء الموروث السردى، وأخيراً: تقديم الرواية لرؤية للعالم، هذا التعبير الجولدماني الشهير الذى يعزز الأثر الماركسي السابق (امتلاك الرواية المعرفي للواقع) في نقد الناقد. في زعمي أن المظهر الثاني من مظاهر نزوج الرواية العربي خلال العقود الأربعة الفائتة، يحتاج إلى تدقيق. فالمدونة الروائية التي يشتغل عليها كتاب "الجنس الحائر" وهو الفعل الذى ينادى مدى تماهي الكاتب مع واحد أو أكثر من أبطاله، كما سيجلو الناقد في مدونة كتابه. وهكذا، يبحث النضج عن تعلقة أخرى - أو أكثر - في الروايات التي استثمرت السيرة و / أو الرحلة، وتراجع فيها التماهي عما تلبسه من تسلط الكاتب على أبطاله، مما كتب بهاء طاهر "الحب في المنفى"، وغالب هلسا ومؤنس الرزاز في أغلب رواياتهما، والياس الديري (عودة الذئب إلى العرتوق)، وحيدر حيدر (وليمة لأعشاب البحر، مرايا النار) وحليم بركات (طائر الحوم)، وغادة السمان (ليلة المليار)، وسليم مطر وجمال الغيطاني وإدوار الخراط وحميدة نعنec وسميرة المانع وعزت الغزاوى...

كما يليق بالأكاديمي تتنقل مقدمة "الجنس الحائر" بخطة الكتاب، وينقل الكتاب بمعجم صغير لأصحاب المدونة الروائية المدروسة، وهو المعجم الذى ينتظر من الناشر التدقيق الطباعي في طبعة قادمة (ولادة فؤاد التكرلي - الاسم الأول لعبد الرحمن مجيد الربيعي). أما خطة الكتاب فتخصّ بقسم مستقل كلاً من "رؤى الواقع، رؤى التاريخ، رؤى الذات"، ثم تفرد قسماً للانتفاضة وقسماً للحرب الأهلية اللبنانية، من أجل درس أزمة الذات العربية كما صورتها الرواية، وبما يحيط بالموضوعات السياسية والاجتماعية (التمية، المرأة، السلطان). وبالتأزم الذاتي القومي. وقد سبقت ذلك إشارة الناقد إلى أن الموضوع القومي كان مدار تجارب روائية برمتها، وإلى أن الرواية العربية السياسية بلغت شأواً عالياً في مقاربة قضايا المجتمع. وإذا

كانت هذه الإشارة تستدعي النقد الموضوعاتي، والمنافحة الأيديولوجية من سبعينيات القرن الماضي، حين كان القول بالرواية السياسية يثير ناقدًا مثل خلدون الشمعة، فالنص النقدي في "الجنس الحائر" سيعول كثيراً على النقد الموضوعاتي، وهو يفي بالمنهج الذي اختاره الناقد: المنهج التقويمي المستفيد من بعض معطيات المناهج الحديثة، دون أن يرتهن لها، كالعلاماتية والشكلانية اللتين يرى الناقد أنهما قد تصلحان لدراسة نصية مفردة، لكنهما لا تفيان بحاجات بحث كبخته. ولعل الاستباق ضروري هنا إلى إفادة القارئ غير المتخصص — والمحروم في بلده من إنتاج البلدان الأخرى جراء معوقات توزيع الكتاب — من تعويل الناقد على النقد الموضوعاتي، ومن تعويله إجرائياً على التلخيص بخاصة، ومن التمهيد للنص المنقود بالتعريف بصاحبه؛ فذلك كله مما يوفر لمثل القارئ المذكور فرصة الاقتراب مما يجهل من المدونة ومن أصحابها.



يبدأ القسم الأول من الكتاب "رؤى الواقع" بتفتيق أطروحاته على هدى المدونة الروائية، مما سنتعاوره أقسام الكتاب التالية. وأول ذلك هو أن فن الرواية أقرب الفنون القولية إلى عمليات الوعي الذاتي الجمعية والفردية، لما يتيح من رؤى العالم ومن مقاربة الواقع. ومن ذلك أن الوعي الذاتي في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي قد فارق روائياً ما سبقه، حين ساد تجميل الواقع أو مصالحته، والفخر الوطني أو القومي، والتبشير المهادن الذي ولع به روائيون موهومون بسلطات خيبت وعودها، فتلا بعد هزيمة ١٩٦٧ النقد الروائي الجريء للواقع العربي، وشرع الروائيون يتأملون بقسوة عطب الذات العربية المغيبة أو المفسدة، ومعوقات تحقيق الهوية، مما



زخر به "التطور السياسي والاجتماعي اللاحق المشوه بتأثير خطب أيديولوجية سادت تبني أنظمة عربية لها، ثم لم تورث إلا المزيد من الهزائم". بفعل ذلك باتت (الموضوعات) الغالبة روائياً "هي الهوية وقيم المجتمع المدني أو المجتمع الحديث والسياسة والسلطة، وما يستتبعها من معاينة الفساد السياسي والعسكري والاجتماعي، ومن العجز الرسمي والشعبي الذي ينكفي على الذات نزعة ثورية، وهي قليلة، ونزعة تدميرية، ونزعة مصالحية الواقع أو تأبيده أو إهماله".

بهذا النظر النقدي لم تعد الذات تلك المتعالية (الكانطية)، وتقررت الهوية من ضباب (القومي) وقداسته وكتامته. وبهذا النظر يتقدم الناقد إلى ما اختار في هذا القسم من الروايات، معللاً اختياره بأنها أهجيات قاسية ممعنة في تعرية الذات، تخترق التابوات السائدة، ولا تأبه بالرقابة. وكان الناقد في مقدمة الكتاب قد علل اختيار مدونته كلها بجذتها، وبافتقاد أغلبها لنقد جدي، وبالمعية كتابها وتوزعهم على البلدان العربية.

يتوزع نقد النص بعامة بين (إطار الموضوع) و (الرؤية الفكرية)، كما هو الأمر في القسم الأول مع روايات الطاهر وطار وعبد الرحمن مجيد الربيعي وأحمد إبراهيم الفقيه. وينضاف إلى ذلك أحياناً (الرؤية الفنية) كما مع روايتي صنع الله إبراهيم وحيدر حيدر، أو ينضاف بناء الرواية ولغتها، وهو ما قد يصير (اللعبة السردية) مع رواية إبراهيم بشير إبراهيم. ومع رواية فؤاد التكرلي تنضاف (ملاحظات فكرية)، وبدلاً من (إطار الموضوع) سنرى (إطار الرواية)، كما سنرى (توصيف الرواية) وهما ما سيتكرر في الأقسام التالية من الكتاب. والملاحظ هنا بقوة أن (إطار الموضوع) أو (إطار الرواية) أو (توصيف الرواية) يقوم على التعريف بالرواية أو تقديمها، ولكنه يغدو تلخيصاً في حالات كثيرة، بلغ في الأقسام التالية (تقريباً) خمس صفحات من عشر مع رواية "الشيح"، وخمساً من أربع عشرة مع رواية



"قلعة الجبل"، حيث بات العنوان "تداعيات الحكاية"، بينما بات "شيء من الحكاية" مع رواية "بريد بيروت". وبصدد هذه الرواية لا يخفى عناء الناقد مع التلخيص إذ يبتدئ بالقول: "من الصعوبة بمكان أن نقف على تفاصيل الحكاية". ويأتي مثل ذلك بصدد رواية "بيضة النعامة" ما يبتدئ به القول: "يصعب تلخيص الرواية"...

لقد بدت للناقد رواية الربيعي "خطوط الطول خطوط العرض" أشبه بالسيرة الشخصية، وكاتبها يتماهى مع بطلها، حيث بدت وجهة النظر بفعل التماهى هي وجهة نظر الكاتب المبتوثة باحتساب. كما بدا للناقد تماهى صوت الروائي مع صوت الرواية في رواية وطار "تجربة في العشق" لكأن الرواية نص ذاتي، وبدا الروائي كالرواية يتقمص شخصية المجنون في الرواية. ولئن كان الناقد سيلج على هذه المماهة بين الكاتب والرواية أو بين الكاتب والشخصية المحورية، بصدد نصوص أخرى، فإن دراسته لبناء رواية وطار ولغتها تبلغ ذروة كبرى، حين تعاین البناء من خلال مستويات السرد الواقعي التقريرى، والمفارقة بين خاص وعام، والاستعارة، وحين تتابع دراسة المستوى الأخير تحوّل المستوى الأول إلى تعبير كنائى. وكذلك حين تعاین الدراسة في لغات الرواية لغة المعرفة العلمية، ولغة الوثيقة، ولغة النقد، ولغة المعرفة التاريخية، ولغة الكاريكاتير. أما إستراتيجية التسمية فلعل تشغيلها كان سيحقق إنجازاً أكبر لو توفر لها التعمق الذى توفر لسواها، وبخاصة أن دراسة (أمير الدوال — اسم العلم الروائي) لا تزال تنتظر منا الكثير.

مع رواية حيدر حيدر "مرايا النار" يلاحظ الناقد أن شعرية السرد قد عنت علاقات لفظية مفعمة بالدلالات، كما عنت منحها التردد اللفظي الذى يجعل من الفيض اللغوى المدهش دلالةً في تركيب السرد. وعلى الرغم من أن الناقد سيلتفت هنا وفي مظان أخرى من كتابه إلى وطأة الشعر على السرد،

لكن ذلك يأتي رقيقاً بعامة، وبرواية حيدر بخاصة. وسيغدو هذا الرفق حماسة متقدة بصدد رواية إبراهيم بشير إبراهيم "الزندية"، فإذا التجريب فيها قد بلغ أقصى حدوده، وإذا بالروائي قد اختار لسرده بنية غير مسبوقة في استخدام تقنيات سردية موروثة، ولاسيما الإخبار والسرد الإخباري، وإذا بلعبة التخيل في الرواية لعبة فريدة، عمادها السرد الأدبي الإخباري على لسان ناقد مزعوم يمارس نقده لرواية "الزندية" التي تفرض اللعبة أنها منشورة.

وواقع الأمر أن تلبس شعرية الرواية بالشعر قد بات وهماً كبيراً من أوامهم الحداثة، سواء لدى حيدر حيدر أم إدوار الخراط أم سواههما، حيث صارت الشعرية نسبة إلى الشعر، بديلاً لأدبية الأدب، ومنها روائية الرواية، وتعلقت الشعرية باللغة. وواقع الأمر أيضاً أن تقنية الإخبار أو السرد الإخباري ليست فريدة رواية "الزندية"، إذ سيخصصها الناقد بالمعية وجلاء في نصوص تالية. ولعبة "الزندية" في الناقد المتخيل والنقد المتخيل ضمن النص الروائي، هي لعبة وعي الرواية لذاتها. إذ تفكر بنفسها، مما تعاوره صلاح الدين بوجاه ومؤنس الرزاز ومحمد كامل الخطيب وخليل صويلح وعشرات سواههم، في تجلٍ متفاوت للميتا رواية، أدعوه بالسيرة النصية.

على نحو أكبر هدأة تأتي حماسة الناقد مفسحة للذائقة النقدية، مع ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه "سأهبك مدينة أخرى، هذه تخوم مملكتي، نفق تضيقه امرأة واحدة). ولعل غواية الذائقة وافتتانها وتنازعها مع الحماسة هو ما أتى بالالتفات عن السيرية وعن الرحلة في ثلاثية الفقيه، على العكس مما تلا مع رواية فؤاد التكرلي "المسرات والأوجاع"، والتي بدت للناقد حيناً سيرية، وحيناً انسيابية، وحيناً تاريخية. وقد أسس السيرية في الرواية على بعض التماهي بين بطل الرواية والراوي المضمحل العارف، وبين مهنة البطل ومهنة الروائي، وهي القانون والمحاماة. أما ما تخلل الرواية من النقد الروائي —

لنعدّ إلى الميثارواية — فيقول الناقد بصدده: "وثمة أفكار ومعتقدات مبنوثة في المتن الروائي، وبعضها أشبه بالنقد الروائي، تقارب تفكير الروائي الأديبي ورؤيته الفكرية النقدية، على أن ذلك كله أقل بكثير من مقادير انتساب الرواية للسيرية". ولئن كان الناقد قد أخذ على الرواية صفحات (الجنس الغريزي) الذي يفتقر إلى التسويغ الفكري والفني — وهذا موضع خلاف — فقد سجل لها تقنية السرد البوليسي بما هو تشويق وتعمية للمنظور السردى وتأخير القصد، يستدعي التلاعب في التحفيز أو تركيب الوحدات القصصية في نسقها الحكائي.



في القسم الثاني (رؤى التاريخ) من كتاب "الجنس الحائر" يحدد الناقد مسارات هذا (الاتجاه) بالرواية الانسيابية، والرواية النقدية للتاريخ، والرواية التي اتخذت من التاريخ سبيلاً لقراءة الحاضر أو الراهن، والرواية التي قاربت التاريخ بأساليب تخيل تنهض على الصديق الفني، والرواية التي استعادت التاريخ بأسلوب الكتابة. ويبدو في هذا التقسيم — والتقسيم تعسفي دوماً كما استبق الناقد إلى الإشارة في مقدمة كتابه — أن المسارات ١، ٤، ٥ هي نظر إلى فنية الرواية، مقابل النظر إلى (الموضوع) في المسارين ٢، ٣، وانطباق المسار ٣ على الجميع. وفي جلاء ذلك نرى أن المسار الثالث هو، بحسب الناقد، اتجاه رئيس لكتابة التاريخ في الرواية، وحيث لا يكتب التاريخ لذاته، وإنما "يتيح له الفن الروائي احتمال تعدد دلالات من أجل فهم أشمل وأعمق للراهن المؤرق الضاغط على الوجدان القومي أو الذات العامة". كما نرى أن المسار الرابع هو بحسب الناقد "مقاربة التاريخ بأساليب تخيل يكون التاريخ حاضنتها، بهدف امتلاء الخطاب الروائي بالوعي، دون الالتزام

بوقائع محددة، وإن كانت الوقائع الفنية أمينة للحقيقة التاريخية: هكذا يبدو لنا أن المسارين الثالث والرابع هما المسار الثاني.

فيما يخص الجزأين الأول والثاني من روايتي "مدارات الشرق"، مما تناوله الناقد في هذا القسم من كتابه، يشخص توكيداً ملحاحاً للرواية "على أطروحات النهضة في الحرية والعلمنة والديموقراطية والعلم والعقلانية والعدالة الاجتماعية وحقوق الإنسان والمشاركة الشعبية، وهي ما زالت حليماً في الراهن. وثمة توكيد على أهمية وعي هذه الجذور التي قادت النظام العربي أو الأنظمة العربية في بؤسها وانكساراتها وهزائمها". وفيما يرى الناقد أن روايتي انسيابية، يؤكد أن الرواية صارت عند كتابه الرواية الانسيابية على وجه الخصوص، إلى بحث في التاريخ. ولئن كنت أؤثر هنا القول بالحفر في التاريخ، فنفي بو علي ياسين وواسيني الأعرج أن تكون "مدارات الشرق" رواية تاريخية، يهمني في هذا السياق، كما يهمني في كل سياق، وكما يهمني ما حدد الناقد من الدوافع الروائية لاستقراء التاريخ العربي الحديث والمعاصر، في مستهل هذا القسم من كتابه، سواء بحرب ١٩٦٧، أم حرب ١٩٧٣ "المخيبة" أم بإعادة أسئلة الهوية بعامة.

لعل هذا القسم من "الجنس الحائر" أن يكون المجلى الأكبر لخبرة الناقد في تحليل النصوص. هكذا بدت رواية نجيب محفوظ "حديث الصباح والمساء" أشبه بتقرير إخباري عن مصر خلال قرن، تتوسل أسلوب القص الإخباري — لنعدّ إلى رواية "زندية" — ويثمر فيها الكاتب جمالية السرد من أبسط مستوياته التي عرفها التراث العربي، كالخبر والسمر والليلة والحديث. وقد أفاد الناقد من الشكلايين في تتبعه لاعتماد راوي رواية محمد جبريل "قلعة الجبل" على تثير وظيفة توهم الحافز أو الوحدة القصصية الأصغر، عندما تصير هذه الوحدات إلى وحدات غرضية. وقد جلا الناقد صنيع الروائي هنا في استلهاه الموروث السردى الألبى، لاسيما صيغة الخبر — لنعدّ إلى



"الزندية" - حيث يجمع داخل الخبر الواحد أخباراً أصغر، ثم يوائم بين مجموعة الأخبار التي تشكل فصلاً صغيراً أو أكبر قليلاً داخل الباب الواحد. وإذا علق الناقد نجاح الروائي في جعله الخبر حاضناً لأيدولوجيا مقنعة عن طريق المعارضة والسخرية والمفارقة بين سرد راوٍ وراوٍ، فهو يتابع بحنق وألمعية "النظر إلى الخبر على أنه وحدة سردية عضوية قابلة لتحويل الحكاية وأجزائها وشذراتها إلى خطاب مستوعب لعلّة الخبر ومسبباته، حرصاً على تكمير وظائف السرد". ونقع على مثل ذلك بصدد رواية سالم حميش "مجنون الحكم" حين يتملى الناقد اشتغال الرواية على الكتابة التاريخية عبر التعلق النصي مع كتابات المؤرخين القدامى، وعبر التخيل انطلاقاً من تلك الكتابات، وعبر اللجوء إلى مفهوم الكتاب القصصي. لكن الناقد الذي يرى أن الرواية كتبت بلغة مؤرخي مرحلة الحاكم بأمر الله - لم يشر إلى ذلك بصدد رواية محمد جبريل التي كتبت بلغة مرحلة أساس الدولة المملوكي - يتابع إلى أن رواية حميش قد استخدمت تقانات حدثية في السرد الروائي، مثل التهكم والهجاء والمفارقة، فيعجل السؤال عما إذا كانت هذه التقانات حدثية في السرد الروائي، أم هي تقانات سردية بعامّة؟

\*\*\*

يؤشر ما تقدم بصدد مقدمة "الجنس الحائر" كما بصدد قسميه الأوليين إلى أبرز ما في منجزه النقدي، مما سيتعرّز في القسمين الأخيرين. ففي الروايات الخمس من روايات (الحساسية الجديدة) والتي تناولها القسم الثالث (رؤى الآخر) من الكتاب، جرى تقرّي أمر الذات والهوية. وقد كانت الرحلة إلى باريس مدار روايتي عروسية النالوتي "تماس"، وحميدة نعنec "من يجرؤ على الشوق"، كما كانت الرحلة إلى لندن مدار رواية سميرة المانع، لكن الناقد لم يركّز على ذلك، كما لم يركّز على السيري إلا في رواية رؤوف مسعد "بيضة النعامة". وبينما كان التركيز في رواية النالوتي على



التجريب "المخل بالمعالجة، وخصوصاً إيهام الدلالة وتطوُّح المعنى في مراوغة ضمير الراوى وغلبة الشعرية والتراكم اللفظي"، كان في رواية ننع على تغييب الذات في غمرة انخراطها في حياة الآخر، حيث "تسرُّب وعي الآخر في تلافيف النواح على قدر أمة تذهب في التردى والخلافة والعماء، وهو مظهر من مظاهر تأزم الذات العربية". ومثل ذلك ما كان مع رواية سميرة المانع التي عدها الناقد مرثية للذات إثر حرب الخليج الأولى. أما رواية موسى ولد ابنو "مدينة الرياح" فقد اعتبرها الناقد تعبيراً عن صراع الذات والمكان، آل إلى الكفر بالانتماء القومي أمام هجمة الآخر الغازي الغربي. وقد خصَّ الناقد الهوية بفقرة في درس هذه الرواية، تحت عنوان "سؤال الهوية المغيبة أو المتجنبة"، وانتهى فيها إلى تسرُّب بنية الرواية بإيحاءات رمزية لا تخفى، للتعبير عن محنة الهوية المتجنبة إلى حد الكفر بها. وتبقى أخيراً رواية رؤوف مسعد التي خصَّ الناقد السيرية فيها بفقرة عنوانها "التماهي السيرى"، وانتهى فيها إلى بناء الرواية على تمهات سيرى، وعلى التخيل القليل أو الكثير للوقائع السيرية بغية إثارة قضايا شائكة بما يجعل التأزم القومي شاخصاً وكأنه داء عضال لا شفاء منه".

تتوزع هذه الروايات على النحو الذى وفرَّ للناقد أن تكون له إضافته الهامة إلى البحث في التعبير الروائي عن وعي الذات ووعي الآخر. فثلاث من الروايات هي لنساء، والأخريان كان الوطن فيهما بخاصة حاضنة العلاقة مع الآخر. والروايات الخمس يشملها العنوان الذى أطلقه إوار الخراط "الحساسية الجديدة". لكن مثل هذا الاختيار الدقيق لم يتأتَّ للقسم الرابع من "الجنس الحائر" فيما يتعلق بالحرب اللبنانية. فإذا كانت حنان الشيخ هي الروائية اللبنانية الأكثر معالجة لتلك الحرب في روايتين، فماذا إذن عن روايات هدى بركات والياس خوري وإيمان حميدان يونس على سبيل المثال؟ وماذا عما فات المدونة الروائية للحرب اللبنانية، كما جاءت في الكتاب، حيث

غابت — على سبيل المثال — روايتا غادة السمان "ليلة المليار"، وأحمد يوسف داوود "فردوس الجنون" من سورية، كما غابت من خارج سورية روايات مؤنس الرزاز "اعترافات كاتم صوت"، وبهاء طاهر "الحب في المنفى"، وعزت الغزاوي "الخطوات"

من ناحية أخرى، يبدو أن النقد (الموضوعاتي) هو ما اختاره الناقد لدرس تلك الروايات، وحيث جرى التركيز على التماهي السيري مما رأينا مع رواية رؤوف مسعد، وذلك في روايتي ياسين رفاعية "رأس بيروت"، وحنان الشيخ "بريد بيروت"، كما سيلي مع رواية محمد منيب الياس "البندوق" ومع رواية إبراهيم نصر الله "مجرد ٢ فقط"، في القسم الأخير من الكتاب. أما التآلق النقدي فقد جاء فيما أخذ الناقد على روايات القسم الرابع، ومنه التفسير الجنسي للتاريخ في رواية حنان الشيخ، كما جاء التآلق فيما خصّ به أمر الذات في الرواية نفسها وفي رواية ياسين رفاعية. أما القسم الأخير من الكتاب، والمتعلق بما كتبت الرواية عن الانتفاضة، فإلى ما ذكرنا عن التماهي السيري، يستعاد أسلوب (الخبر) مع رواية أديب نحوي "آخر من شبه لهم". ويبقى الإنجاز المميز في درس رواية "براري الحمى"، على الرغم — وربما بفضل — ما يستدعيه من مجادلة في النزوع ما بعد الحداثي روائياً. فهذا النزوع يبلوره النص النقدي بالهجانة والسخرية وتشظية المكان والزمان واللغة أو تكسيورها أو عزلها عن العاطفة والشعور، وهو ما جاء في رواية "براري الحمى" بغرض تعزيز نقد الذات القومية. لكن ما بعد الحداثة في الرواية وفي سواها ليست — في المقام الأول — أسلوبية بعينها، بل مفهوماً ونظراً للكون، وليس هذا سوى إشارة أولى من إشارات المجادلة هنا. على أن النص النقدي قد تألق من جديد وهو يلحظ من رواية "براري الحمى" أن: "نوبان القرائن داخل نسق تنضيد الحكيم في ثقافة مشهدية ساعفة على تثمير بصرى، ما يلبث أن يندرج في مفهوم التشويه الذي يفيد تعدد مستويات السرد

الروائي"، وهذا ما يعده الناقد منطلق النزوع ما بعد الحداثي الذي ينقض البنية المنطقية بالإمعان في المفارقات اللفظية طلباً لدلالة قريبة، والإمعان في السخرية اللفظية والمعنوية، والهوس بالتصنيع اللفظي، ومجاوزة الهجانة حدود اللغة إلى الأفكار والبنية السردية، وتعتمد كسر الإيهام بذكر إحالات نابية عن نسق التضيد السردى..

\*\*\*

سوى النزوع ما بعد الحداثي، أو ما تقدم عن السيرة والرحلة سواء للنضج الروائي أو للمدونة التي اشتغل عليها كتاب "الجنس الحائر"، يتوفر لدارس الكتاب ما ينافح فيه، ومنه في درس رواية "برارى الحمى" فقرة "ملاح من رواية النص"، فهذه الفقرة تخاطب أيضاً رواية "الزندية"، وبأكثر مما تخاطب به رواية "برارى الحمى". وكذلك ما جاء في مقدمة الكتاب من قول الناقد: "عدت للروايات أساساً، ولم ألجأ إلى شهادة الروائيين أنفسهم إلا في أضعف الحالات". مقابل ذلك لا يبدو اتكاء الدرس على الشهادات في أضعف الحالات، كما جاء بصدد روايات هالة البدرى وسحر خليفة وحيدر حيدر والطاهر وطار وعبد الرحمن مجيد الربيعي.

غير أن ما هو أهم من المنافسة في كل ذلك وفي سواه، هو ارتقاء المنجز النقدي لعبد الله أبو هيف، سواء على مستوى تطور نقد الناقد نفسه، أم بموقع ذلك المنجز في المشهد النقدي العربي الحداثي والأكاديمي، أم بالإضافة التي حققها المنجز لمسألة الهوية والذات روائياً، وهي المسألة التي تضطرم أسئلتها عربياً وكونياً أيما اضطرام، ومن ذلك ما لعله يكون خاتمة وافية، كما عالجه المفكر التركي إرفن جميل شك في كتابه "الاستشراق جنسياً"<sup>(٣)</sup> حيث تتبين الهوية كمركب مبني اجتماعياً من دلالات الذات المستمدة من عضوية الفرد في الطبقة أو الأمة أو الدين أو العرق... ولا تكون (الهوية) كاملة أبداً،

بل هي بالأحرى قيد البناء دوماً، وليست شيئاً تتركه الحواس، بل هي  
سيرورة غير منتظمة، وفترات بنائها الكثيف هي غالباً فترات الأزيمة  
والتحول. والهوية أرخبيل من الأمكنة، ولا تتفصل عن بناء الغيرية. وبما  
يتصل بأطروحة "الجنس الحائر" قد يكون من الأهمية أن نضيف مما عالجه  
إرفن جميل شك أن السردية تؤدي دوراً مركزياً في تكوين وصون الهوية:  
"إنها حاملة للمعنى، والقناة التي من خلالها يحكي الفرد نفسه وللآخرين  
حكاية مكانه في العالم". ولئن كانت الهوية هي بناؤها الخاص، فالسردية هي  
الوسط الذي يتحقق من خلاله هذا البناء: ألا يخاطب هذا كله السرد الروائي  
الذي اشتغل عليه المنجز النقدي الهام لعبد الله أبو هيف فيما توج به مشواره  
الطويل: كتاب "الجنس الحائر"؟.

## الهوامش:

---

(١) اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

(٢) دار رياض الرئيس، بيروت ٢٠٠٣

(٣) ترجمة عدنان حسن، دار قلمس، دمشق ٢٠٠٣



## الرواية بين الكاتب والنقاد: من زواج إلى علاقة (\*)<sup>١</sup>

---

<sup>١</sup> (\*) مساهمة للكاتب في مؤتمر النقد الأدبي السابع المنعقد في جامعة اليرموك، إربد  
١٩٩٨/٧/٢٠.



كما فعل غيره من قبل، ترك الروائي العربي طويلاً للقارئ - وبخاصة منه: الناقد - (أن يقرأ) رواياته، قبل أن يشرع هو في السنوات الأخيرة في النهوض ببعض ذلك، وغالباً على استحياء أو بنرجسية أو بجزافية، مما تعج به الشهادات التي أوشكت أن تغدو عرفاً في المؤتمرات والندوات الأدبية<sup>(١)</sup>. على الرغم من ذلك، وبفضل الشهادات التي يرجح فيها أو يتألق تأمل الكاتب لكتابته ونقدها، متخففاً من تلك الشوائب<sup>(٢)</sup>، بات بوسع المرء أن يتحدث عن مدونة لهذه (القراءة الجديدة) التي طفقت أدعو إليها وأحاولها منذ سنين<sup>(٣)</sup>. وفي غضون هذه القراءة، أو في قراءة جديدة أخرى، يلح على الكاتب أن يقرأ قراءات رواياته<sup>(٤)</sup>. وليس ما تنطوي عليه من ذلك بعض المحاورات أو المساجلات الصحافية بين كاتب وناقد، سوى اللغة المشوشة لهذه القراءة. ويبدو أن حظ هذه القراءة لا يزال أسوأ من سالفتها. لذلك أقدم فيها هذه المساهمة، وأصدع الكتاب بالدعوة إليها، فلعلها، ومعها قراءة الكتابة لنفسها، تمدان النقد ونقد النقد بنسج جديد، مهما يكن ما يؤهل الكاتب للنقد متواضعاً، فكيف إن كان يمارس كتابة النقد - وربما نقد النقد - مع كتابة الرواية، مثل إدوار الخراط ومحمد برادة والياس خوري وواسيني الأعرج ومحمود طرشونة وصلاح الدين بوجاه وهاني الراهب ومحمد البارودي وأحمد يوسف داود وآخرون، قد لا يكون آخرهم كاتب هذه السطور.

### الكاتب والقارئ:

على مستوى أول، لا تتكتب فيه القراءة نقداً، وقد تكون نقداً شفوياً إن صح التعبير، على هذا المستوى، كنت قبل أن أغدو كاتباً، كما سأردد خلف

بارت منذ سنين "أحس بى تجاه القراءة اضطراباً مذهيباً كبيراً: ليس بى أى مذهب فى القراءة (..) لا أعرف حتى إن كان يلزم امتلاك مذهب للقراءة، ولا أعرف إذا لم تكن القراءة فى جوهرها مجالاً حميماً للممارسات المتنوعة والتأثيرات التى يتعذر حصرها.."<sup>(٤)</sup>.

هكذا عشت (القراءة الراغبة)، والإيروسية فى القراءة، وعرفت ألواناً من التدله بروايات، بدءاً من التدله الراغب مع "الطاعون" لألبير كامو، قبل أن أغامر بكتابة رواية بسنين، إلى تدله الامتلاك مع روايات إميل حبيبي، إلى تدله فتدله برواية فرواية طوال هذا العمر الذى أخذته منى كتابة الرواية. على هذا المستوى عشت وأعيش (القراءة الحرة)، على الرغم من أننى بت قادراً على الرطانة بالقراءة المؤسطرة والمشوّهة والهرمينوطيقية والسوسيولوجية والسيكولوجية..، وبضغوطات القراءة وكبوتاتها وعنفها، وباللذة الكنائية التى تجذبنى فى رواية أو فى أى سرد، وسوى ذلك كثير مما طلع به النقد الحديث فى القراءة (والتلقى والاستقبال).

وإذا كان بعض تلك الرطانة قد أفاننى - كما أحسب أنه أفاد سواى - على المستوى التالى للقراءة، حيث تتكتب نقداً، فقد كان - قبل ذلك وبعده - هجسى ككاتب بالقارئ ممضاً على الدوام.

ربما كان هذا الهجس فى السنين الأولى للكتابة ينصب على من سيقراً الرواية: كيف سينتزع من الكلمات قولها؟ أى عنف سيتوسل ليؤولها (هايدجر)؟ كيف سيجذبها إلى عالمه؟ كيف سيدرجها فى أيديولوجيته؟ كيف سيفسر رموزها ويجلو صورها والتباساتها ويملاً فراغاتها؟ كيف سيطوى صحفاً عما هو بها أكبر تعقيداً؟ ماذا سيحذف منها وماذا سيضيف إليها؟.

من أجل ذلك ربما حاولت مد العصا للقارئ في البداية - الرواية الأولى  
بخاصة: بنداح الطوفان ١٩٧٠ - كما يشخص ميشال أوتن في بعض  
الروايات (المنظمة)، وهو يصف العلاقة بين النص والقارئ، حيث توفر  
العصا للقارئ نكأة مريحة في موضع ما من النص.

وبسبب ذلك ترجحت ولا أزال بين القراءة كفن يقوم على موهبة  
وتجربة وثقافة القارئ، حيث يستحيل وجود منهجية حقيقية - القارئ  
الهرمينوطيقى - وبين القراءة كمنهجية توفر أكبر قدر من الحرية للقارئ،  
فيأتي الرواية من حيث يشاء وكيف يشاء.

رويداً أخذ الهجس الممض بمن سيقراً الرواية يتشكل على نحو آخر.  
هكذا عبرت عام ١٩٨١ عن تفكيري بالقارئ بالتساؤل: "كيف يمكنني أن  
أدفعه إلى مشاركتي اللعبة الروائية؟ كيف يعبر؟ كيف يحاور؟ كيف يمكن أن  
يفعل ذلك أفضل؟ هل يكفي أنني أصوغ همومه ومعاناته؟"<sup>(٦)</sup>.

في صلب ذلك التشكل الموالى والمتجدد للهجس بالقارئ تقوم حقاً  
الوحدة الموحشة، وإيناس الكتابة، ويصدق أمبرتو إيكو في جزمه أن المؤلف  
لا يأخذ القلم إلا لأن متلقيه ليس هنا، ليس في هذا الفضاء الذي يكتب فيه.

ولعل العلامة الكبرى لذلك التشكل قد غدت في الالتفات عمن سيقراً إلى  
المسرود له، وفيما يمكن من توحيد هذا وذاك. ولعل ذلك ما جعلني، بعد  
عشر سنوات مما تقدم، لمجلة الطريق، أتلعثم أمام سؤال نجوم الغانم: "إلى  
أي مدى يكون الآخر "القارئ" حاضراً أثناء الكتابة؟" فأقول: "في الكتابة  
الأولى، الآخر الوحيد أو المتعدد الذي أعيش، ولا يحضرني فقط، هو هم  
فلان أو فلانة من بشر الرواية"<sup>(٧)</sup>. وبعد قليل من ذلك ستتساءل ديانا جبور



عن كثرة مفردات (يبدو، ربما يظهر...) في رواية "مدارات الشرق"، فأقول:  
"أظن أنني أكثر من استخدامهما في مواقع لا تحتمل يقين السارد في تصوير  
حالات غير يقينية، وتستدعي قدراً أكبر من مشاركة القارئ في التخيل.  
كنت أتمنى لو أن هناك أدوات لغوية أكثر من ذلك لأستخدمها كلها في هذه  
المواقع"<sup>(٨)</sup>.

للأسف يلتبس بالتزيد أى حديث للكاتب العربى عن القارئ، ما دامت  
الرواية التى يقرأها الآلاف خلال سنين تعد (شعبية)، وما دامت الأمية  
والنشر والتوزيع على ما هى عليه، كذلك الاحتكاك المباشر بين الكاتب  
والقارئ.

فى واقع كهذا تتضاعف وطأة القراءة الساذجة أو التلقى شبه المرجعى  
(وولفجانج ايزر)، حيث يطمث النص لصالح ما هو فوق نصي، وتكون  
القراءة بديلاً واهماً للممارسة، ويملاً القارئ بياضات النص بطريقة أحادية أو  
آلية، محكوماً بالوهم الذى ينتجه تحت إغراء النص. فى واقع كهذا تتضاعف  
وطأة المطابقة التى يقيمها القارئ بين الكاتب وشخصيته أو أكثر من  
شخصياته، أو بين شخصية أو أكثر من شخصيات الرواية وبين فرد أو فرداً  
أو جماعة من محيط الكاتب أو القارئ. وقد كتبت منذ سنوات جراء ما  
لحقنى من ذلك، ومنذ روايتى الأولى:

"عانيت من الالتباس الدائم بين النص والملقى. والأمر ليس كذباً ولا  
صدقاً بالمطابقة مع واقع معين أو قراءة بعينها، بل لعب. ولأن كثيرين  
طابقوا بين شخصيات من "مدارات الشرق" وواقع معين، فقد غدوت شديد  
الاهتمام بكيفية تلقى القارئ لهذه الرواية خارج سوربة للرواية، حيث القارئ

براء من شبهة تحصيله المدرسى فى تاريخ سورية، ومن شبهة عيشه فى بقعة محددة. وأقول: شبهة، لأنها كذلك، كما قلت قبل قليل: التباساً. ولا يدرأ أياً منهما أن يتلاعب الكاتب بأسماء البشر أو الأمكنة، فللقارئ لعبه ومخيلته. وهى إذن: ورطة التخيل واللعب فى الرواية. ورطة الوقائعية والإيهام وضغطهما على القارئ والكاتب والنص (...).

والطامة تقوم حين تبدأ المطابقة السياسية أو الأمنية، فتتعرى الرواية من أدبيتها، وتلغى المخيلة والاحتمالات والدلالات، وتتسلط قراءة واحدة<sup>(٩)</sup>.

وكما هو معلوم، فالطامة قد تؤدي بالكاتب أو الرواية على الأقل إلى قيد أو أذية مادية أو معنوية، فليت الأمر يبقى فى الحدود التى رآها أمبرتو إيكو فى "القارئ فى الحكاية" حيث يتخيل القارئ عالماً يفترض أنه يتطابق مع عالم السرد الذى تتخيل فيه الشخصية بدورها عالماً يفترض أنه يتطابق مع مختلف الرغبات والفواعل التى تدفع مختلف أفراد الطاقم الحكائى إلى العمل<sup>(١٠)</sup>.

هل يأمل المرء أن تصح هنا قولة "رب ضارة نافعة" فيتضاعف هجر الكاتب بالقارئ، وترحب القراءة وتثرى، ويستقيم أود العلاقة بين الكاتب والقارئ على الرغم من كل ما يعتورها وسيعتورها؟

### الناقد والقارئ:

مع القراءة التى تتكتب ننتقل إلى مستوى آخر، فيغدو القارئ ناقدًا، وقد يتدرب بالإنابة عن القارئ الذى يبقى فى المستوى الأول، ولا يكتب قراءته.

لقد أرخى ياوس أو سواه الأشرعة منذ عقود لجمالية التلقى. وتدافع نقادنا - مؤخراً بخاصة - خلف من تدافع في هذا السبيل من النقاد الألمان وغير الألمان، طوال هذه العقود، فتدافع القول في نص القارئ وآليات التلقى والتأويل وسيميولوجية القراءة وسوى ذلك كثير.

ولأننى معنى هنا بقراءة نقود رواياتى، فسأتابع ما جاء فى هذه النقود مما تقدم، ولعل ذلك يوفر أيضاً قراءة لاشتغال عينة عربية على القراءة والقارئ والنقد والناقد والنص والكاتب.

وملاحظة العجلى والعاجلة هنا هى إلحاح ناقدنا حيناً على أنه قارئ وحسب، والإنابة حيناً عمن ينعتّه بالقارئ العادى، حيث يبدو الناقد يستعيد السلطة التى تخلخت جراء اتجاه النقد إلى أن يكون القراءة التى أرادها ياوس وايزر وسواهما. وفى استعادة الناقد للسلطة تراه يخاطب المنقود باسم الحقيقة المطلقة المبهمة: القارئ، متدرباً بالديموقراطية.

وهذا ما تراءى لى فى مواطن غير قليلة من نقود محمد جمال باروت وعبد الرزاق عيد وعلى نجيب إبراهيم<sup>(١١)</sup>، فضلاً عن أن مكنة بعض هذه النقود من أمر التلقى والتأويل، تبدو فى أحياناً غير قليلة مرتبكة وسياحية، على العكس من نقود قاسم مقداد وصدوق نور الدين وواسينى الأعرج. وسأبدأ بالأخير الذى يسمى مرة: القارئ المتخصص، وأخرى: القارئ الناقد، وثالثة القارئ (بلا ألقاب).

يبدو انشغال واسينى الأعرج كبيراً بمخيلة القارئ الناقد وغير الناقد. فعن الأولى يقول فى دراسته "المخيل الروائى والتاريخ: مدرات الشرق"<sup>(١٢)</sup>: "إذا افترضنا أن للقارئ الناقد مخيلته (وهذا مؤكد) ويتعامل مع كتاب إبداعى

لنقده، أى مع مادة منجزة، مع متخيل، فكيف سيكون الأمر؟ إن المتخيل فى هذه الحالة يصبح مادة مشاعة، أى يمكن لمجموعة من النقاد أن ينجزوا دراسات مختلفة انطلاقاً من نفس النص. هذا صحيح تماماً. وهذا يقودنا إلى ضرورة الاعتراف سلفاً بأن الحدود الفاصلة بين المخيلة والمتخيل هى حدود نسبية، يمكن أن يتبادلا فيها المواقع بسهولة<sup>(١٣)</sup> ويقود ذلك بحسب الأعرج إلى القول بالمخيلة المفتوحة، وبالمتخيل المحدود نسبياً، حتى إذا انتقل بهذا الأمر إلى القارئ (العادى) نراه يتابع فريد الزاهى فى كتابه "الحكاية والمتخيل"<sup>(١٤)</sup>، فيقول: "تتحو الكتابة والنص معاً إلى اللعب، ومن ثمة لشرح ذاتها وممكناتها التقنية واللغوية والدلالية، وتدخل فى هذه اللعبة ذات الكاتب المغيبة وذات القارئ المستحضرة. إنها تستدعى متخيلهما ليشاركاً فى لحظة القراءة - الكتابة، ويعيدا تشكيل صورة النص، إذ بكل نص خصائص وثغرة دائمة متجددة الاشتغال، تهدي للقراءة فراغها باعتباره موطئ قدم رغبات ومتخيل القارئ ومجال تجدد النص فى الزمن والفضاء. إنها موطن القلق الذى يفترض التساؤل حول المعنى، والتواصل فى الكتابة، ويفجر مسبقات التلقى".

وبالطبع، سيقود ذلك إلى القول بتعدد القراءات النقدية لرموز روائية عربية كثيرة يمثل واسينى الأعرج لها برموز نجيب محفوظ. لكن القراءات جميعاً تحمل بصمات أصحابها وقدراتهم على التخيل للإشترك والغوص فى متخيل الآخر، أى متخيل الأنا، ومتخيل الأنا الكاتبة<sup>(١٥)</sup>.

وهذه الطريق تفضى إلى البياضات المستديمة القادرة على استفزاز القارئ ودفعه إلى فعل إثبات جدوى القراءة الجديدة وتتميتها.

ولعل في الاستطراد إلى منطلق هذه الطريق نفعاً، وهو منطلق وولفجانج آيرز مؤسس مدرسة "كونستانس"، والذي أطلق علاقة (نص - قارئ) تعبيراً عن الطابع اللامتناسق بين المتلقى والسرد. والبياض (البياضات) هو أس تلك العلاقة وهذا الطابع، بما هو المكان الفارغ الذي يوقف الانسجام النصي ويترك للقارئ إعادة الانسجام بنفسه. إنه البياض النفي، أو إمكانات النفي التي تلغى من النص العناصر المألوفة الآتية إليه من خارج، ويرتب رولف كلوبفر البياضات النصية على هذا النحو<sup>(١٦)</sup>.

- نقص الملازمة (ترك لون عيون الشخصية مثلاً).
- كل نقطة في النص يحس القارئ أن فيها نقصاً - فراغاً لأي سبب.
- كل نقطة في النص تعتمد فيها الكاتب إسكات شيء ما لتفعيل مشاركة القارئ.
- كل نقطة في النص يخفق القارئ في تحديد دلالاتها المتعارضة.
- كل نقطة في النص تتدرج في أفق مرجعي كثيف لا يمكن للقارئ إعطاؤه دلالة واحدة.

وتبدو ألمعية واسيني الأعرج في تشغيله لما سبق عبر قراءته لمدارات الشرق ابتداء من العنوان الرئيسي، والعنوانات الفرعية لكل جزء. فعنوان هذه الرواية كما يراه الناقد يهيئ بالضرورة لبنية الاختراق، ويقدم لقارئه بعض مفاتيح الكشف. والعنوان بعامة كما يقول الأعرج: "كما يعرف القارئ المتخصص، ليس كلمة تنشأ في الهواء وترمى هكذا. إنه كما يقول رولاند بارت الوسيلة الأولى "لإثارة القراءة"، وتختبئ تحت كلماته المباشرة طبقات متعددة من المعاني والدلالات التي تحتاج حتماً إلى قراءة أخرى غير القراءة



المباشرة. فالبعد الاختزالي داخل الكلمات إذن له وظيفته الكشفية لفتح أفق القراءة بشكل أكثر اتساعاً وإغناء لـ "بروتوكولها". الذي يتجاوز الحدود المباشرة ويشيد "سميائيتها" الخاصة وإمكاناته التأويلية"<sup>(١٧)</sup>.

بالانتقال من هذا للمهاد العام (النظري) إلى عنوان الرواية المعنية (وعناوينها) يمضي الناقد إلى القول: "عنوان النص، عناوينه، يفتح الدلالة على وسعها ويبعدها عن الإنغلاق، بل يدفع القارئ إلى اختيار أسئلته واختيار تأويلاته من عمق النص ذاته، ومن خلال التفاصيل والوقائع والتاريخ المتخيل الذي ينجزه بصبر وأناة. من هنا فالعنوان لا يلامس تاريخاً فقط، بل يلامس صيرورة، لامن خلال الخطابات المنجزة المفتخرة بكمالها الوهمي، ولكن من خلال مساءلة ما لم يقله هذا الخطاب دائماً، وقدمه من خلال رمزية تستدعي تأويلاً واشتغالاً هادئاً على نص الخطاب والتاريخ. بمعنى آخر: البحث داخل صمت دنيا زاد أو داخل كلماتها القليلة"<sup>(١٨)</sup>.

من هذا المنطلق يرى الناقد أن "مدارات الشرق" تفرض على قارئها مدخلاً آخر للتواصل، وبروتوكولاً قرائياً لا يعتمد فقط ظاهر النص، وظاهر التاريخ، ولكن يتجاوزه باتجاه البحث عن الدلالة العميقة التي تقولها الكلمات مباشرة، وخلق شراكة رمزية بين النص الذي لا يقول كل شيء، والقارئ الذي يبحث عن كل شيء داخل مساحات البياض والظل: "والرواية بهذا الغنى تفتح، بل تشرع بوابة المتخيل على آخرها: بوابة للحرية والتأويل الإيجابي، فضخامة المشروع يشي بها العنوان الواسع ذاته قبل أن تشي بها ضخامة النصوص"<sup>(١٩)</sup>.

قد يكون الناقد، وهو الروائي الكبير أيضاً، أطال وقفته مع العنوان، وعلاقة العنوان باقارئ والقراءة، لسبب إضافي، أعنى لفت نظر النقد الأدبي العربي إلى الإهمال الغالب لأمر العنوان. وقد يكون من حسن حظي أن آخرين التفتوا في نقودهم لرواياتي إلى العنوان الرئيسي والعنوانات الفرعية في "مدارات الشرق" وفي سواها، منهم راكز أحمد فيما كتب عن "المسلة" (٢٠)، وسمر روي الفصيل فيما كتب عن الجزء الأول من "مدارات الشرق" (٢١)، وعن "جرماتي" (٢٢)، وقاسم مقداد فيما كتب عن "جرماتي" أيضاً (٢٣)، كما سنرى.

وأنقل إلى ما قدم قاسم مقداد في القارئ، مما شغل حيزاً كبيراً وهاماً من قراءته لرواية "جرماتي" التي ابتدأها انطلاقاً من تمثيل سطح النص لسلسلة من الحيل التعبيرية، يقوم المتلقى بمسئولية نقلها من واقع القوة إلى واقع الفعل، بمعنى أن النص باق قيد الإنجاز.

يلي ذلك منطلق آخر لهذه القراءة، يفترض بأي كاتب التمتع بكفاءة تختلف عن كفاءة المتلقى، مع أن الكاتب يبذل جهده للاقتراب من الكفاءة المحتملة للأخير. ويصل مقداد من ذلك إلى أن الكاتب "يفترض حتمية أن يكون مصيره التأويل جزئاً من آليته التوليدية. وتوليد النص يعنى استتفار نوع من الإستراتيجية التي تشكل توقعات ردود فعل المتلقى جزئاً منها، لأن الإستراتيجية يرسم نموذجاً معيناً للشخص القارئ، تماماً كما هو الأمر في الإستراتيجية العسكرية أو الشطرنجية أو أى لعبة أخرى، وعندها لا بد من تصور ردود فعل القارئ المحتملة ومحاولة التصدي لها". وفي هذا الصدد يرى الناقد أنى لم أنجح مع الرقيب - القارئ الذي منع توزيع رواياتي في سورية إثر صدورها الأول في القاهرة ١٩٧٧.

ويؤالى الناقد تقليبہ لأمر القارئ باعتبار ما بين هذا وبين الكاتب، فيرى أن على الأخير كسب الأول وتسهيل الطريق أمامه وشده إليه دون أن يشعره بذل الخسارة. فالكاتب المتمكن بحسب مقدار هو الذى يربح القارئ مع الاحتفاظ له بمكانته كمنتصر له، لا عليه. وفى النهاية يعود الكاتب إلى طمأنة قارئه بصدق التزامه بالمقدمات التى طرحها. وإذا يعاين هذا المنطلق فى الرواية المعنية "جرماتى" يرى أن كاتبها جعل لها عنوانين، مؤكداً افتراض فقر المخزون الثقافى والموسوعى للمتلقى، كما يقول أمبرتو إيكو. والعنونة كذلك كانت تدرك إستراتيجية كسب للقارئ، وإن تكن الفكرة الأساسية للرواية (كيف ينوى أهل جرماتى حكم أنفسهم بعد.. بعد ماذا؟) قد وضعت الكاتب فى لحظة مواجهة مع قارئه المحتمل، وهو هنا الرقيب.

على هذا المستوى النظرى والمنهجى المعينة ودقة، وبلا رطانة واستعلاء، تأتى الفقرة التى خص بها صدوق نور الدين فى مساهمته فى كتاب "نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة"، ومنها ما يتصل أيضاً بالقارئ والكاتب فى الفقرة السابقة: "إن تمثل القارئ فى سياق عملية الإنتاج الروائى بمثابة استحضار لأفق الانتظار، وذلك أن من يشغل هذا الأفق هو القارئ. فالروائى لا يكتب إلا وهو يضع فى اعتباره:

١ - من يحاوره.

٢ - من يشاركه إنتاجه.

٣ - فالمحاور والمشاركة (كما هو متداول) هى ما يبقى، لما يكون المؤلف انتهى إلى الغياب، ولم يبق سوى أثره. لكأن الإبداع ملكية لغيره وليس لصاحبه. على أن عملية التفكير فى القارئ هى إيقاظ للناقد المختفى

فى المبدع. إنه يتخيل القارئ بتخيله لمسار العملية الإبداعية. وأعتقد أنه فى تخيله القارئ أقوى منه فى إنتاج إبداعه، لذلك فهو يضيف، يحذف، يقدم، يؤخر تحت عامل تمكن سلطة القارئ منه، وهى سلطة لناقذ آخر له كلمته عند انتهاء الكتاب بين يديه".

وفى قراءته لـ "تلج الصيف" أو "مدارات الشرق" يشغل صدوق نور الدين ببراءة مثل هذه المفاهيم. وبالطبع، وعلى الرغم من أهمية النظرى والمنهجى فى أمر الناقد والقارئ أو الكاتب والقارئ (ومنه الناقد)، فإن المعول عليه هو تشغيل النظرى والمنهجى، وهذا ما سأشرع بتبيين ما يتصل منه برواياتى.

### أزمنة وأفعال القراءة:

لست أدري إن كانت تصح هنا متابعة ما قدم أيزر فى زمن وفعل القراءة، أعنى على مستوى قراءة الكاتب لنقود رواياته. مهما يكن فقد أثرت الجمع على الأفراد (أزمنة - أفعال) والوكد هو المقاربة بين نقود رواياتى من السبعينات إلى التسعينات، مع التشدد على البون الكبير عبر هذه المساففة الزمنية بين ما كان النقد - والرواية أيضاً - عليه بعامة، وما بلغه، ومع التنكير والتشديد أيضاً على انتساب المراجعة النقدية إلى النقد. ومن أسف أن هذا النشاط النقدى (المراجعة) قد تردى وضؤل فى دورياتنا منذ مطلع الثمانينات فى القرن الماضى.



### ينداح الطوفان:

لقد كانت عدتى النقدية، إيان ظهور روايتى الأولى "ينداح الطوفان - ١٩٧٠، أكبر تواضعاً. كنت فى الخامسة والعشرين، مقيماً فى مدينة الرقة النائية، أتابع بتهيب أصداء الرواية. وقد عجلت تلك الأصداء بالاحتجاج على ما عدته القراءة المطابقة فى الرقة من تطاول على رجال الدين. وكان لعبد السلام العجيلى الفضل فى استدراك العواقب. كما عجلت الأصداء باحتجاج تلك القراءة حيث يقيم أهلى فى قرية البودى من ريف جبلة، على ما عدته تشهيراً بأسرة مرموقة. ولم تنفع حيلتى ولا حيلة المرحوم والدى فى استدراك العواقب، فكان الشجار وكانت القطيعة، حتى فعل الزمن فعله ومسح على وعث ذلك الأمس.

أما القراءة المكتوبة فقد حملت منها أصداء الرواية، وبسرعة أيضاً، ما ضاعف تهيبى بقدر ما أدار رأسى بالنشوة. وربما كانت البداية مع ما خص حنا مينة الرواية به فى برنامج الإذاعى، أو مع ما كتبه ممدوح عدوان فى مجلة جيش الشعب (نشق ١٩٧١/٢/٢)، ومن ذلك: "الرواية تعكس حساً أدبياً صافياً لدى نبيل سليمان الذى استطاع بنكاء أن يقدم لنا وثيقة عن مرحلة هامة فى حياتنا ورصداً للأبطال المجهولين الذين صنعوا هذا التعبير القائم (...). نبيل سليمان اسم يضاف إلى قائمة الكتاب الحقيقيين والمخلصين لفنهم، الذين يكتبون بلا ضجيج ولا مباريات".

ما أثر هذا القول فى كاتب ناشئ لا صلة بالعاصمة الثقافية ولا بالحياة الثقافية، ولم يلتق بممدوح عدوان ولا حنا مينة ولا سواهما ممن عانقوا بحرارة روايته الأولى؟



ها هو ماهر قنديل يخصص الرواية بزاويته في مجلة حواء القاهرية (١٩٧١/٣/٢٠)، وها هو سهيل إبراهيم يخصصها بزاويته في جريدة البعث الدمشقية (١٩٧٢/٨/٦)، وها هو عبد الله أبو هيف يحمل إلى صفحة من مجلة الرسالة الكويتية خص فيها "خالد" الرواية بمراجعة مطولة. للأسف لا تحمل الصفحة تاريخاً، ولا أدرى حتى اليوم إن كان "خالد" هو خالد محي الدين البرادعي - كما ذكر لي عبد الله أبو هيف - ولم أسأله عن ذلك طوال هذه السنين.

في هذه المراجعة يؤكد صاحبها: "إنني لست الناقد المحترف الذي يعتمد على النظريات الأكاديمية في الحكم، فيفضل ويحل ويضع كل انطباعات تركتها الرواية في ذاتي كما تترك عادة مثلها تلك الأعمال الروائية الكبرى كأعمال سارتر وكامو ونجيب محفوظ وهمنغواي". وفي موقع آخر يكتب "خالد" أن شخصيات "ينداح الطوفان" تذكره بأبطال قصص جون شتاينبك. وعلى الرغم من هذا التثمين يأخذ على الرواية الاستهتار باللغة، ويعد من ذلك (المفردات العامية والعبارات النابية)، ويكتب "أنهم نبيلاً بإفساد لغة الرواية عامداً لا قصوراً".

قبيل ذلك أو بعده كتب بدر الدين عروكي في مجلة الطليعة الدمشقية المحتجبة (١٩٧١/٤/١٧)، فعد "ينداح الطوفان" أول رواية سورية "تطمح إلى تغطية قطاع مهم من حياتنا ما يزال على الصعيد الأدبي مهملًا إلى أبعد الحدود، وهو قطاع الحياة في الريف". ويرى عروكي أن الرواية تبدو وثائقية تارة، وأخرى واقعية، وثالثة ملحمية، ورابعة تاريخية، كما يرى اللغة جسراً متهاكاً بين الكاتب والقارئ.

ربما كانت هذه القراءة أول صدى للرواية يربكنى، إذ يعلو بها ويخفس، ويحملنى منها ما بدا للناقد من تجربة الكاتب الشخصية وانتمائه (تنشأة وتجربة) إلى الريف. ولعلنى تساءلت عن الجرأة التى تجعل الناقد يحكم بما لا يعلمه، إذ ليس فى الرواية من تجربتى الشخصية سوى ظلال خافتة ومحدودة، ولم أنشأ فى الريف. أكون الناقد قد قرر ما دامت الرواية عن الريف؟ أكون قد تنهى إليه أن أهل الكاتب يقيمون فى قرية، والحق أن بعضهم كان وما يزال كذلك؟ وأين هى الوثائق والملحمة؟ وماذا يعنى أن الرواية واقعية وتاريخية؟

بعد سنوات سيقدم سمر روى الفيصل قراءاته لينداح الطوفان، وسيلتفت بالمعية إلى أنه ليس بين شخصيات الرواية شخصية محورية واحدة "إلا إذا عدنا الرواية رواية حدث، وليست رواية شخصيات، فيصبح عندنا أن القرية هى الشخصية المحورية للرواية، وهى كذلك فعلاً. وسيكرر الناقد ذلك بالنسبة لرواية "جرماتى" أيضاً.

بيد أن الناقد يكاد يحس أن خيوط "ينداح الطوفان" قد أفلتت من كاتبها أثناء تصويرها مكافحة العدو الجنسى، إذ لم يجد (نايف) حلاً للخلاص من (منيرة) غير قتلها: "وبالتالى قدم المؤلف حلاً غير ثورى فى قضية ثورية. ليس القتل هو الحل. ولكن الكاتب حاول تسويغه على يد نايف وبالذات، وتبعاً لظروفه ونقمة الخاصة على منيرة زوج أبيه التى استبعدت أمه وحققت زوجها بالحق على زوجه السابقة وابنها نايف". فلنعين تينك المفردتين: (يكاد، يحس)، ولنتأمل: هل يصح تعليل إفلات خيوط الرواية بالحل غير الثورى فى قضية ثورية؟ ألا تعرف القضية الثورية غير الحل الثورى؟ ولم

لا يكون الحل هو القتل إذا كان الكاتب قد سوغه كما يبين الناقد، وكما سيرد: "وعموماً فإن قضية الجنس عند منيرة معروفة منذ بداية الرواية، وكأنها نوع من ذلك التمهيد الفني والنفسي للقارئ لقبول استخدامها الجنس بعد ذلك سلاحاً لإعاقة مسيرة الثورة". ثم أليس الأولى أن تتوضع العبارة فلا تحتل الرواية ولا القرية عبء "مسيرة الثورة"، فإن هو إلا صراع بين فلاحين والملاكين تتوسل فيه منيرة الجنس، ويتصل بالثورة بمعنى ما، لكنه ليس مسيرتها.

من بعد، وفي مطلع تسعينيات القرن الماضي، سيقدم على نجيب إبراهيم قراءة لـ "بنداح الطوفان" ضمن قراءاته الجمالية لما يصنفه بالرواية الواقعية السورية المعاصرة. ويتدرع أغلب هذه القراءة بثناء منهجي تتلمع فيه مساهمة أيزر وأضرابه في جمالية القراءة والتأويل، وتطمح إلى الانتساب إلى الحداثي في المشهد النقدي العربي، مما يفترض معه تجاوز ما كان عليه النقد في سبعينيات القرن الماضي، كالتوحيد بين الكاتب والشخصية الروائية، أو التوحيد بين الراوي والكاتب، أو الضغط الأيديولوجي على الجمالي.

لكن قراءة على نجيب إبراهيم لـ "بنداح الطوفان"، من بين قراءاته الأخرى، فيها من ذلك الكثير. وأهونه ما يسوقه عنى وعن رواياتى منذ "بنداح الطوفان" حتى "هزائم مبكرة" ففي قوله: "ولسنا ندرى إلى أى مدى تلازمنا الموضوعية لو قلنا إن الإنسان المتخيل فى الروايات المذكورة يلوح، من بعيد أو عن قريب، بطباع نبيل سليمان التى يغلب عليها التصميم ومعاندة مشكلات الحياة وعقباتها"<sup>(٢٤)</sup>.

على أن أشكر الناقد على ما قدر لى من طباع. وعلى أن أقدر احتراز عبارته. ولكن هل يلغى ذلك السؤال عن موقع مثل هذه المحاكاة بين الكاتب وأبطاله فى النقد الحديث، وبخاصة الجمالى منه؟ فكيف إذا كانت الصلة الشخصية للناقد بالكاتب لا توفر مثل هذه الثقة فى تشخيص الطباع؟.

حين يدخل الناقد إلى رواية مثل هذا المدخل، لن يكون من المفاجئ أن يمضى إلى أن يوحد بين الكاتب وشخصيات الرواية، فيقول: "ولسنا ندرى فيما لو أخذنا حياة كاتبنا الفكرية والسياسية بعين الاعتبار، إن كانت هذه الشخصيات الثلاث تمثل مراحل عاشها فكرياً وهى: النشوء (ورمزه سلمان)، والميول البعثية والتعاطف مع البعثيين (من خلال أحمد)، والانتساب إلى الحزب الشيوعى (ورمزه نايف)"<sup>(٢٥)</sup>.

ها قد عدنا إلى بدر الدين عروكى ووهم النشأة الريفية. فلأسرع إلى تكرار نفى هذه النشأة، وليس إنن من الكاتب فى (سلمان) شئ. أما (أحمد) فلكى تصح هذه القراءة (المطابقة)، ينبغى أن تضيف إلى الميول البعثية للكاتب ميوله الناصرية مطلع ستينات القرن العشرين. وليس إنن من الكاتب فى (أحمد)، إلا (نصف شئ). ويبقى (نايف) الذى لم ينتسب كاتبه مثله إلى الحزب الشيوعى، وكان - الكاتب - لا يزال إبان كتابة الرواية يتنعم بالماركسية، ولعله لا يزال. ماذا يبقى إنن من مثل هذه القراءة؟ ما الفائدة منها على أى مستوى كان؟.

فلنمض إلى توحيد الكاتب بالراوي، فالراوي مثل الكاتب حر فى صنعته كما يقرر الناقد<sup>(٢٦)</sup>. وبالنسبة للشخصية الروائية أحمد، يلح على الناقد التتويه



"إلى أن سلوكه وأفكاره تظهر للقارئ تفكك شخصيته أمام قوة صدى الكاتب فيه" (٢٧).

لكن ذلك يظل هينا بالقياس إلى ما سيقود إليه - كالتوحيد بين الكاتب والشخصية الروائية - من التوحيد الأيديولوجي للخطاب الروائي بخطاب الكاتب، والمطابقة بين أيديولوجية النص وأيديولوجية الكاتب. وسيأتى ذلك فى هذه القراءة تحت يافطة قراءة المثل الجمالى فى رواية "ينداح الطوفان!!" يفتح الناقد هذه القراءة بالمثل الأعلى الذى تقوم عليه "الأحكام المتضمنة فى هذه الرواية، وهو الثورة، وتتطابق الثورة بحسب المفهوم الذى يدافع عنه كاتبنا مع الرغبة فى التغيير الإيجابى" (٢٨).

هكذا نرى النقد الجمالى يسبق إلى كبرى نواهى النقد السوسيولوجى، أعنى الابتعاد عن تسييس المضامين الذى يهمل النصية. وبدلاً من تحميل السارد مسئولية حضور الكلام الخارج - نصى، وحضور النص الاجتماعى فى النص الروائى، يحمل الناقد الجمالى الكاتب هذه المسئولية. فلنتذكر "كايار" فى حديثه عن تدوين النص الاجتماعى فى النص الروائى، وقراءة هذا التدوين التى لا تكون من خلال الأقوال الأيديولوجية، بل من خلال تضمينها فى السرد وفق نمط إيماجى يقوم بعملية التحويل.

وإذ نتابع المثل الجمالية لرواية "ينداح الطوفان" فسندرى منها فى قراءة على نجيب إبراهيم: نقد الفكر الدينى تعبيراً عن رؤية إلى العالم قائمة على مبادئ أيديولوجية محددة، هى المفاهيم الماركسية. ويمضى الحديث النقدى إلى السخرية الروائية من رجال الدين، ليقول: "وهنا يجد نبيل سليمان ساحة مناسبة ليثبت سخرية مبطنة من نفاق رجال الدين" (٢٩).



من حسن الحظ أن هذا النقد لم يكن بين ما نكرت من أصداء الرواية إبان ظهورها في الرقة. ومن سوء الحظ أن القراءة الأيديولوجية الصريحة أو المغلفة بالجمالية تهون السبيل على الرقيب الاجتماعي (الديني) والسلطان الاجتماعي (الديني) هذه الأيام، من مصر إلى الكويت إلى.. ومن عجب أن يستنتج النقد بعد ذلك من تفكير الفلاحين باستقدام رجال دين شرفاء بعد سقوط الشيخ جوهر في لعبة الانتخابات: "إن كاتبنا يفصل الدين والسياسة، ويرمي فيما وراء ذلك إلى بنية علمانية للمجتمع الجديد، ويفضي إلى خلاصة تؤكد رؤيته (؟) المادية إلى العالم.." (٢٠).

من الحق أنني أروم ذلك الفصل وتلك العلمانية، وقد تكون لي تلك الرؤية، ولكن ما شأن ذلك كله بنقد الرواية؟.

يعيدني السؤال إلى (المثل الأعلى) أعلاه، وهو الثورة، فبه يختتم الناقد قراءته الجمالية، لكنه يغدو هذه المرة (المثل الأعلى للثورة) مما كرس له الرواية بحسب الناقد الذي يقول: "من الواضح أن الكاتب يوجه نقده إلى اليمين الذي كان على رأس حزب البعث بعيد ثورة الثامن من آذار، وهو يرى أن نقطة الضعف الأولى لسلطة اليمين كانت في إبعاد الشيوعيين عن المسرح السياسي، مما سمح لأعداء الشعب بالتسلل.." (٢١).

لقد أسس الناقد هذه القراءة (الجمالية) للمثل (الجمالي) منذ البداية، حين حدد موضوع الرواية بالأزمة الحكومية المتمخضة عن تباين اليمين واليسار ضمن حزب البعث. ولولا أن الناقد يتحدث عن "ينداح الطوفان" لحسبته يتحدث عن رواية لا أعرفها، وعن كاتب لا أعرفه، إذ ليس في "ينداح الطوفان" بحسباني وبحسبان كل من قرأها وكتب عنها أو لم يكتب، ممن

تبلغت قراءتهم خلال ثمانية وعشرين عاماً، ليس فيها دال واحد، مهما انبهم أو ضؤل، إلى الأزمة المزعومة. وكل ما فى الأمر، بحسب الناقد الجمالى وسواه وبحسبى، هو تلك الميول التى رأينا لشخصية (أحمد)، ونقداته ونقدات نايف وسواهما لمجريات التغيير الذى طرأ فى سورية بعد ٨ آذار ١٩٦٣. فهل يكفى ذلك ليكون موضوع الرواية أزمة البعث بين يمين ويسار.

لعل النقد الجمالى على هذا المنوال يتعرى من جماليته، ويعود إلى ما كانت عليه فجاجة النقد المضمونى والنقد الأيديولوجى منذ عقود. ولن يخفف من ذلك أن الناقد ينهى تشخيصه للثورة كمثل جمالى أعلى للرواية، بقوله: "انطلاقاً من هذه النقطة يستحضر نبيل سليمان الصورة المثالية للثورة التى ستولدها قوى التقدم من بعثية وشيوعية"<sup>(٣٢)</sup>، فهذا التشخيص قد يصدق فى الرواية، بعيداً عن الأزمة إياها، وقد يصدق فى الكاتب قبل ثلاثين سنة، لكن القراءة المطابقة نميمة ومتخلفة، حتى لو صدقت.

وتبدو مجانية هذه القراءة لمقروئها وللجمالية، كما تبدو عودتها إلى فجاجة النقد المضمونى والأيديولوجى، بما ساقى فى الزمن الروائى، وهو ذو صلة وثيقة بما شخصت كمثل أعلى وكموضوع للرواية.

ومن ذلك أن الرواية كما يرى الناقد تحكى قصة قرية سورية قبل ثورة الثامن من آذار عام ١٩٦٣ وبعيدها قليل، ثم يرى أن الفترة التى تصورها الرواية تمتد على أكثر من عشرين عاماً، وأن هذه المدة تتطابق مع حياة (أحمد)<sup>(٣٤)</sup>.

بين طفولة أحمد حيث يحوم سنة حول العاشرة، وبين عمله معلماً إثر حيازته للشهادة الثانوية، جاء الزمن الروائى. وبالطبع كانت ارتجاعات أقرب

أو أبعد إلى ومن هذا الزمن. لكن جماع ذلك جعل الناقد يرى الزمن غائماً وغير محدد في ذهن الراوى، لماذا؟ لأنه يقول: "منذ عدة سنوات، بعد كل موسم، منذ زمن طويل...". ثم يرى الناقد أن الزمن الموضح غير أكيد ومتناقض أحياناً، لماذا؟ لأن الفلاحين ينتخبون على بك منذ زمن لا أحد يتذكره، ولأن القرية التى تنتظر زيارة على بك لم تعرف منذ ثلاثين سنة زائراً غيره. إذن: يستنتج الناقد، أن الفلاحين ينتخبون على بك منذ ثلاثين سنة، وليس منذ زمن غير محدد، لا أحد يتذكره!

يبدو أن الناقد لا يريد للرواية أن تتطوى على أى موطن للشك أو للاحتمال، أو يبدو أنه لا يبحث فى الرواية إلا عن مواطن اليقين، كالعهد بالقراءة المطابقة والمضمونية والأيدولوجية، وبخلاف القراءة الجمالية. فإذا تذاكر الفلاحون، أو ساق الراوى تذاكرهم الانتخابات السابقة وزيارات على بك للقرية، فعليهم أو عليه ضبط الساعة. وهذا الناقد الذى يطالب بضبط الساعة فى رواية، يجيز لنفسه أن يستخدم فى تقديره الزمن الروائى مثل المفردات التى رأينا (قبل، بعيد، أكثر)، فإن قال الراوى: "منذ عدة سنوات، بعد كل موسم..." حكم الناقد: الزمن ليس محدداً وهو غائم فى ذهن الراوى!

من الطبيعى والأمر كذلك أن يرى الناقد (اضطراب التواريخ) فى قول الرواية مثلاً: كان على الطفل أن يقطع ساعة، وأحياناً ساعتين، حتى يصل إلى القرية التى فتح فيها الفرنسيون منذ عشرين سنة أو منذ ثلاثين سنة مدرسة صغيرة. لكن من غير الطبيعى فى زعمى أن يمضى الناقد إلى أن مثل هذه التقنية الروائية للزمن تناسب الخرافة أو قصص الأطفال أو القصة القصيرة، وليس الرواية عندما يكون الكاتب ساعياً إلى الواقعية<sup>(٣٥)</sup>. وبالقالى:

هل يسمح الناقد باستخدام تلك التقنية إذا كان الكاتب يسعى إلى رواية غير واقعية؟ هل الواقعية هي الواقعية؟ هل يسمح الناقد (الجمالي) بالزمن الموضح ولكن غير الأكيد والمتناقض أو الزمن غير المحدد، أو بالومن الغائم، أو باضطرابات التواريخ، في القصة القصيرة؟

وتبقى الإنابة عن القارئ والتدريج بالديموقراطية، كأن يقول الناقد: "لم يفلح الكاتب في كذا"، ثم يقول: "ونحن نقول (لم يفلح) من وجهة النظر النقدية، دون المضي إلى الاعتقاد أنه مطالب من الزاوية الإبداعية أن يفعل ذلك، فهو حر في أن يبدع ما يشاء، ولننقد بعد ذلك أن يسبر عمق إبداعه ومدى تأثيره في القارئ"<sup>(٣٦)</sup>. ومن الطريف أن تضح مثل هذه اللغة النقدية بأن (الست منيرة) واحدة من الشخصيات الأحادية وغير المصقولة (كما ينبغي)، فهل لدى النقد مواصفات لصقل الشخصية (كما ينبغي)؟

لقد ختم الناقد قراءاته الجمالية بالتوكيد الأكيد على أن أية رواية في العالم لم نكتب دراستها مرة واحدة وحسب، وعلى أن في كل قراءة اكتشافاً جديداً. ومن قبل قال تودوروف بتمايز السرود النقدية، حيث لا يمكن أن يتمثل سردان حول نص واحد، لأنهما لا يصفان عالم هذا النص، بل العالم المحول بحسب نفسية من يقرأ في لحظة القراءة. ولذلك ميز تودوروف بين سرد الكاتب وسرد القارئ وبين العالم الخيلى كما يبنيه القارئ، واقتراح تسمية صيغتي هذا الاستحضار بالتكليل والترميز. ولأن قراءة على نجيب إبراهيم الجمالية لروايات أخرى مع "ينداح الطوفان"، تخففت من الكثير الذى شاب قراءته لهذه الرواية، ولأن جهوده النقدية التالية تؤكد ثراءها وحدائيتها، يأمل المرء أن يفيد من هذه القراءة لقراءته، ليس فقط لأن النقد الآن بات



يعنى بالمناهج فوق النصية، ولأنه بالتالى بات لقول الكاتب فى كتابته مقام ما، بل لما يؤمل أيضاً من جدل الناقد والمنقود<sup>(٣٧)</sup>.

### السجن:

عرفت القارئ - الرقيب الرسمى والسياسى، حين رفض الموافقة على طباعة هذه الرواية، وهكذا تعاضدت سريعاً معرفتى بالقارئ - الرقيب الاجتماعى الذى جبه رواية "بنداح الطوفان" فى الرقة أو فى قرىتى، كما ذكرت.

بعيد صدور رواية "السجن" فى بيروت مطلع ١٩٧٢، كتب ممدوح عدوان - ولم أكن قد ألتقيته بعد - فى جريدة "البعث" الدمشقية (١٩٧٢/٥/١٥): "لم يحاول (الكاتب) أن يبهرننا، ولم يحاول أن يستغفلنا، أو أن يبيض علينا ثقافة شكلية وأشكالاً فنية، لم يعتبرنا مسرحاً لتجاربه فى الفن والرواية. نحس منذ السطور الأولى أنه جاد، وأنه يريد أن يقول شيئاً يهمه أن يقوله، ويهمه أن يصل هذا الشئ إليك، ولذلك فهو يسرده على مسامعك فى رواية (...) مضیعة للوقت أن تحاول أن تدرسه أو تصنفه (...) لا أعرف كم يبلغ نبیل سلیمان من العمر، لكننى أعتبره شاباً لأنه يملك الشجاعة لأن يجتاز الثقافة المعاصرة بكل تلوثها، دون أن يتلوث، ثم يمد لسانه ساخراً من أولئك الذين يحاولون أن يخلقوا عرضاً عاماً مزيفاً".

لعلى كنت بحاجة إلى مثل هذه المعاوضة بعد ما كان من القارئ الرقيب. لكن الأهم أن قراءة ممدوح عدوان أشعلت فى دخيلتى شمعاً أخرى لتضىء درب الكتابة - القراءة النظيفة: أعنى مواجهة العنت، والإخلاص



والتواصل. وسيتضاعف ذلك حين تصلني من المرحوم الشاعر وصفي  
القرنفلي رسالة مؤثرة، فهذا قارئ يعبر بحرارة عن تأثير الرواية فيه  
ويتساءل: "هل كنت معنا في السجن أيام الوحدة السورية المصرية (١٩٥٨ -  
١٩٦١)؟"

بعد قليل سيعنون الصحافي المرحوم عبد القادر عنداني مراجعته  
المطولة للرواية في جريدة "الجماهير" الحلبية (١٦/١٠/١٩٧٢) بهاتين  
العبارتين: انعطاف جديد في الرواية السورية، ميلاد جديد لأدب روائي  
عربي سوري". وبعد حين سيوافيني عبد الرحمن مجيد الربيعي بمراجعته  
للرواية في جريدة "الجمهورية" البغدادية (٢٤/٨/١٩٧٣)، ولم نكن قد التقينا  
بعد، ومما كتب: "رواية وثائقية عن حياة أحد المناضلين الحقيقيين بدليل  
الإهداء". وبعد أن ينوه بلغة الرواية (جميلة ومنقاة) ويعدها عملاً غير  
عادي، يكتب: "إن قراءة متمعة لرواية السجن أو لرواية تلك الرائحة مثلاً،  
تجعلنا نتساءل: ماذا لو تمت ترجمة هذه الروايات إلى اللغات الحية، وقرأها  
المواطنون المتحضرون هناك؟ ماذا يحدث لو تم هذا؟ أعود وأقول: إن  
المسألة فضيحة، وإن أولئك القراء سيعون مدى التأخر ومدى الإرهاب الذي  
ما زالت تتوء به شعوب كثيرة من شعوب بلدان العالم الثالث".

منذ تلك الحين حتى هذا اليوم تكاثرت المصادفات التي تجمعني بقراءة  
لرواية "السجن" يسألون: هل كتبت تجربتك الشخصية؟ وكما هو معلوم،  
فالقراءة المطابقة حلوها ومرها. وككاتب أزعج أن للأمرين أثرهما السالب  
في الكاتب، فنفجأة المديح كالخوف أو كالتطامن من الظلم وأمامه. لكن تلك  
المصادفات كانت أيضاً تشجيني، ولا تزال، حين يعبر قارئ أو قارئة عن

أثر رواية "السجن" في تكوينه أو تكوينها السياسى أو الفكرى، وبخاصة حين كان - ولا يزال - هذا التعبير يأتى ممن قرأوا الرواية وهم فى السجن السياسى. ولعله ليس من المستطرد السيرى أن أذكر هنا أنتى التقيت أحد أولاء مؤخراً - وهو ناج من السجن - فصدمنى بتهوينه من تصوير الرواية لعذابات السجن.

لقد صقل أولاء القراء ما اعلمت من أمر القراءة والتواصل وقيمة الكتابة ودور الكاتب. وكانت تقى برواية "السجن" وبالكتابة والقراءة تتوطد سنة تلو سنة، وأنا أرى كيف يتوطد هذا السبيل الذى سيتعنون بأدب السجون، فألنفت بإكبار إلى الروايات النادرة التى سبقت (وأشهرها: تلك الرائحة)، وأحتقى بالروايات التى ستلى، ابتداء من "القلعة الخامسة" لفاضل العزاوى والتى صدرت بعد شهر من "السجن" إلى "شرق المتوسط" لعبد الرحمن منيف، وصولاً إلى "الآن هنا" لمنيف أيضاً أو "شرف" لصنع الله إبراهيم.

وهذا نزيه أبو نضال يصدر عام ١٩٨١ كتابه "أدب السجون" ويرى فى رواية "السجن" رمزاً للمجتمع، وفى (جبل المرام) منها رمزاً للحرية المرتجاة، ويرى الرمزية تتواصل على امتداد الرواية. بيد أن قراءة أخرى للرواية سترى فيها (الموهبة الفطرية) كما كتبت نهلة كامل فى مجلة "الطليلة" الدمشقية المحتجبة (١٩٧٢/٨/١٢). وبعد أكثر من عقد سيرى عدنان بن

نريل فى الرواية: الصورة الشعرية والإيحاء والطرائق الحديثة والاتجاه التعبيري، وسيرى الدلالة فى الرواية دلالة تعبير مشهدى (البعث، دمشق

١٤/٤/١٩٨٤). وستظل الأصداء تتقاطع وتتباين وتتوالى، والكاتب صامت حتى هذه المرة.

من تلك الأصداء - القراءة للنقدية المكتوبة - ما كتب سمر روى الفصيل في مطلع العقد الثامن من القرن العشرين أيضاً<sup>(٣٨)</sup>، فقدّر أن الرواية لا تضع اسماً محدداً لمنظمة معارضة، ولا تشير إلى حزب محدد، بغية دفع ذهن القارئ إلى أهدافها نفسها. أما (جبل المرام) حيث يقبع السجن في فضاء الرواية، فرمزيتها تعنى القارئ السوري، لكن القارئ الجزائري أو الكويتي لا يمكن لهما أن يستنبطا من دلالاته شيئاً. حسناً: هل يكفي أن القارئ الأردني (نزيه أبو نضال) قد استنبط؟ ولم يذهب سمر روى الفصيل هذا المذهب؟.

لم تعين رواية "السجن" فضاءها وزمانها بغية مخاطبة أزمنة وبشر كثيرين، وليس احتساباً لرقيب تفضل بدفعها إلى الصدور في بيروت. ولعلها مع ما تلا لكاتبها، مما منعه الرقيب ولا يزال في بلدان عربية عديدة<sup>(٣٩)</sup>، تسمح بالادعاء أن ليس من شرطى يقبع في دماغ المؤلف وهو يكتب الرواية. لكن الناقد الذي رأى الزمن الروائي عاماً، والأسماء العربية توحى بخصوصية ما، يبرر إلحاحه على تسمية السلطة المعنية بنقل حس اللحظة الزمانية والمكانية للقارئ، بحيث ينحاز مع أو ضد، وإلا سيتناول التجربة بذهنية مفتوحة كتلك التي كتبت بها الرواية، أو هو على أقل تقدير يرى الشرطى القابع في دماغ المؤلف أثناء كتابة الرواية.

ولئن كنت لا أهون البتة من تعيين للفضاء الروائي والزمن، فلكل مقام مقال، إلا أنني سأمضى مع الناقد إلى حيث اعترف أن توضيح المكان في رواية "السجن" متوفر من الإشارات إلى عادات وتقاليد شرقية وإلى المرأة.

غير أن الناقد يستدرك، فالوصف المكاني لبقعة معينة، والإحساس المكاني البسيط، لا يترافق ونظيره الزماني: لماذا؟ لأن الناقد يتساءل: هل كانت التجربة الروائية في زمن الاحتلال أم في زمن الاستقلال؟ ثم يستدرك، ويرى إشارات الرواية إلى زمن ما بعد الاستقلال، ثم يتساءل: ولكن أى مرحلة من مراحل الاستقلال؟

والآن، وبعد هذا الزمن الطويل على ظهور رواية "السجن" أصغى إلى قراءة جديدة لها، لعل قراءات جمة ومتباينة تتواشج فيها، وأعنى ما كتبت نعمة خالد: "السجن، رواية نبيل سلمان، أين هى الآن بعد اشتعال المشيب؟ وأين هم الرفاق؟".

ها هى الرواية بين يدي اليوم لكن بعد أن سقط الرضى عن النفس، ولا أعرف إلى أين سأمضى.

هى ذى الرواية بين يدي، اصفرت أوراقها، أركانها على الطاولة. هو ذا وهب ينسرب من السطور، يتسلل عبر النافذة. هى ذى المدينة تهجع، وهذا أنا بعد أن أجد جزءاً منها، أنفض كل يوم هذا الجزء المتبقى كيلا يغطيه الغبار؟<sup>(٤٠)</sup>.

### تلج الصيف:

منذ رواية "السجن" ستغدو فنية الرواية هاجساً أساسياً لى. ولئن طغى السياسى على قراءات "السجن"، فقد ألفت الفنية قراءات "تلج الصيف". وربما كانت أولها فى ذلك قراءة عبد الرحمن مجيد الربيعى فى جريدة "الجمهورية" (بغداد ١٤/٦/١٩٧٤) ولم نكن قد التقينا بعد.



صنف الربيعي "تلج الصيف" عملاً تجريبياً، وابتدأ قراءته على هذا النحو: "بعد قراءتي لـ "تلج الصيف" تأكدت أن الرواية العربية أخذت تتطور باطراد، وأن تطورها في الغالب على يد أولئك الجنود المجهولين الذين لم يصبحوا جزءاً من بضاعة السوق". وقدّر الربيعي أنني استخدمت في تقديم شخصيات الرواية شيئاً من الفرضية النسبية التي حققها لورنس داريل في رباعية الإسكندرية. كما ذهب إلى أنني أتعامل مع اللغة بسهولة، وأن هذه اللغة هي دائماً غير محملة فوق طاقتها.

وسيرى سمر روى الفیصل أن "تلج الصيف" حاولت المزج بين تقنية قديمة تتمثل في الراوى الذى افتتح واختتم الرواية، وتقنية حديثة تتمثل في الأصوات التي انفردت كل شخصية بواحد منها وبقسطها المستقل في الصفحات<sup>(٤١)</sup>. وهذا الأمر سيلفت عبده جيزان، فيكتب أن الرواية تتحو منى منحى جديداً في الكتابة، فهي تؤسس مشروعها النصي انطلاقاً من اعتماد الكتابة الصوتية (الملحق الثقافي لجريدة المحرر المغربية ١٦ - ١٧ مارس/ آذار ١٩٨٠). وهذا أيضاً ما ألقت محمد أبو خضور الذى قارن بين "تلج الصيف" وروايتي نجيب محفوظ "ميرامار" و"ثرثرة فوق النيل". لكن

الناقد نعت لغة الرواية بالرمزية الناجحة في أقسامها الأولى، مما منح القارئ نقلة إلى جو الحرب التي دارت عام ١٩٦٧م<sup>(٤٢)</sup>.

وقد سبق سمر روى الفیصل إلى رمزية الرواية، ولكن ليس في هذا البعد اللغوي، بل شيد قراءته ما هنا على الإهداء الذى تصدر الرواية (إلى هـ حزيران ١٩٦٧).



لولا الإهداء - يقول الفیصل - لذهب التحليل مذاهب شتى فى تفسير رموز الرواية. وبعد ذلك يعزو الصلة الشائعة للرواية بحرب ١٩٦٧ إلى توكید الكاتب على أنه كتب الرواية بوحي من تلك الحرب، ويقول الفیصل: "والحقیقة أن المرء قادر على تفسير الرموز تفسيراً آخر مغايراً لاتجاه حرب حزيران، دون أن يكون فى الرواية نفسها ما يمنع ذلك. غير أن تأكید المؤلف كون روايته مكتوبة بوحي من حرب حزيران يجعل توضيح الرموز أكثر سهولة، لأنه یقرن الرمز بالرموز إليه مباشرة، وبالتالي لا یوجد لدينا سبب محدد یمنعنا من الأخذ برأى المؤلف"<sup>(٤٣)</sup>.

یتأسى الكاتب على أن الناقد لم یذهب مع فرضيته إلى النهاية، فیتجاهل شائعات الكاتب حول روايته، ومعها الإهداء. لكن الناقد اختار ما اعتبره أكثر سهولة، وقرأ فى الثلج حرب حزيران / یونية ١٩٦٧، وفى الجرافة الجيش المهزوم، ثم جهر بأنه لا یركن إلى التفسير ویستريح، واكتفى من حديث رمزية الرواية بهذا القدر، لیمضى إلى خلاصته فى الرواية، ومؤداها أن الكاتب یرید بالضبط الحديث عن العرب فى مواجهة هزيمة حزيران / یونية ١٩٦٧، وليس فى مواجهة الحرب نفسها. كما رأى الناقد أن الرواية تحمل رؤيتها التفاؤلية، وتبتعد عن الألب الشاکی الباکی الذى أعقب هزيمة ١٩٦٧م.

قبل أن أتابع تقابلات هذه الخلاصة فى قراءات أخرى، على أن أنوه - إضافة إلى ما تقدم - بالتفاته الناقد إلى أن "ثلج الصیف" لا تحاول الانصراف إلى أية شخصية، ولا یهمها أن تضم شخصية محورية أو شخصیات ثانوية،

وإنما توزع اهتمامها على الشخصيات كلها بالتساوى، فلا تحظى شخصية باهتمام أكبر أو أصغر من شخصية أخرى.

أما الخلاصة فتعيني إلى ما كتب أحمد يوسف داود إبان صدور الرواية في جريدة "البعث" (دمشق ٩٧٤/٣/٤م)، متسائلاً عما إذا كانت الرواية تتفرد بتفاؤلها، أم هي جزء من تيار أدبي كبير لم يخسر ثقته بالإنسان العربى ولا بالنصر، فى أحلك ساعات الهزيمة. وبعد أكثر من عشرين سنة سيكتب عبد العزيز موفى: "حاول الكاتب ألا تكون روايته تعبيراً عن الهزيمة، بل أن تكون تعبيراً عن لحظة الوعى بها. وبالتالي فقد تجاوز ما هو عرضى داخل الوعى (الهزيمة) باتجاه ما هو دائم من التاريخ (الإرادة)، فلم تكن الرواية شأن كل الأعمال المشابهة إحدى تجليات اليأس، بقدر ما كانت تعرية فنية للعوامل التى تدعو إلى هذا اليأس"<sup>(٤٤)</sup>.

والحق أننى تريت سنوات قبل أن أكتب هذه الرواية تحت وطأة التيار الشاكي الباكي الذى ساد آنئذ. وربما كانت هذه الوطأة دافعاً أساسياً لكتابة "تلج الصيف" عكس التيار، فلم أنكر فيها الحرب بكلمة سوى فى الإهداء. وهذه التقاطعات فى قراءات متباعدة الزمان والمكان تعزز لدى الكاتب قراءته الشخصية.

وبالمتابعة مع آخر تلك القراءات سنرى عبد العزيز موفى يعد الرواية من أدب الحصار مثل "سجناء الطونا"، و"جلسة سرية" لسارتر، أو "سوء التفاهم" لكامو، أو "سكة السلامة" لسعد الدين وهبه. لكن الناقد يرى ميكانيزم الحصار والعزلة فى "تلج الصيف" مختلفاً، إذ لم ينشأ عن المكان المغلق، بل

عن انفتاح المكان، واستنتج من ذلك أن مفهوم العزلة والحصار ينبع من داخل الشخصيات، لا من خارجها. وكان محمد عمران قد كتب عقب ظهور الرواية تحت عنوان "عن الحصار"، وذلك في جريدة "الثورة" (دمشق ١٩٧٣/٨/٢٥م) فقال مشيراً إلى "نداح الطوفان" و"السجن": "من حصار الطوفان إلى حصار السجن ثم أخيراً إلى حصار الثلج، يضع نبيل سليمان إصبعاً على منطقة حساسة من مواضع الحصار من الداخل والخارج معاً، من الخارج الماء والثلج أو السجن، ومن الداخل الجوع والتمزق والخوف والموت.. أشخاص محكومون سلفاً بدخول الحصار، وداخل هذا الحصار محكومون ومطالبون أيضاً بالبحث عن خلاص".

أما انفتاح المكان في قراءة عبد العزيز موافى فيصل إلى الطبيعة. فموقعة الثلج - الصراع مع الطبيعة - تفجر الغرائز الخالقة. وفي ذلك بزعمي امتياز هذه القراءة عن سواها مما عني بالطبيعة في الرواية - محمد أبو خضور مثلاً - كما هو امتيازها في عنايتها بالإهداء؛ فالناقد يرى أن الإهداء يحرك ذاكرة القارئ، ويحدد له أفق انتظار مسبقاً.

يعيدني عبد العزيز موافى هنا إلى القراءة الجمالية لعلّى نجيب إبراهيم التي تعول نظرياً - وتطبيقاً بندرة لم يكن لرواية "نداح الطوفان" فيها نصيب - على المسافة الجمالية التي رسمها ياوس بالفرق الجمالي بين أفق الانتظار وبين العمل الأدبي الجديد.

يقوم أفق الانتظار على ما سبق رسوخه من الجنس الأدبي الذي ينظم داخله المقروء، ومن تيمات وأشكال الأعمال الأدبية السابقة. كما يقوم أفق الانتظار على التعارض بين لغة النص واللغة اليومية، بين المتخيل والواقع.

ولقد تخلل ذلك بدرجات بعض القراءات السابقة لرواية "تلج الصيف" ووجهها من دون رطانة.

من جهة أخرى تعيدنى قراءة عبد العزيز موافى إلى ما سبق لدى سمر روى الفصيل فى تفسير رموز الرواية. فالموافى عد التلج مرادفاً لتهديد الآخر، والسفر تعبيراً عن الصراع، والصيف إطاراً زمنياً للرواية، والجرافة المتهاكة تعبيراً عن تهالك المؤسسات العسكرية العربية التى لم تعد قادرة على استيعاب الواقع.

لكن موافى يتابع إلى أن الرواية تفصل بين الآله التى تشكل نظاماً والأفراد الذين يشكلون أداة لها. ويحدد الإشكالية الحقيقية التى تقع فيها الرواية بأنها "ما زالت تؤمن بالحل العسكرى فى مواجهة إشكاليات التخلف، وكان الانقلابات لم تعد كوابيس بقدر ما صارت أحلاماً رومانسية".

لقد كان اليقين قبل كتابة الرواية، ورغم السن المبكر والتجربة الغضة، أننى تخلصت من وهم الحل العسكرى والانقلابى. ومن قراءة الناقد هذه تصلنى أول إشارة معاكسة. وبقدر ما يمضى أن تكون هذه الإشارة صحيحة، ليس فقط بالنسبة إلى زمن كتابتها أو قراءتها قبل عقدين أو عقد، بل بالنسبة إلى هذا اليوم وغده، بقدر ما تدفعنى الإشارة أيضاً إلى أن أسألها: لماذا؟ الآن العسكر - من بشر الرواية - قد تجمعوا بعد وصولهم إلى حمص فى زاوية، والراوى يرجع عودتهم إلى دمشق، بينما سيتابع المسافرون سفرهم.

لقد تساءل الراوى حقاً عما إذا كان العساكر سيعيدون فى دمشق سيرتهم الأولى، وما إذا كانوا سيبدلون ثمة جلد رشيدي ونصر من العسكر

الذين ساهموا فى الرواية بالخروج من محنة الثلج. والتساؤل ليس تقريراً مهما وجه السائل أو المصغى أو المجيب. هذا من جهة ثانية أو أخيرة، ومن جهة أولى لم تنتبه القراءة إلى أن المسافرين سيتابعون فى طريق، والعسكر سيعودون إلى المركز؟ ألا يتأتى من ذلك أن الطريق ليست واحدة، بل هى أيضاً متدايرة، حتى لو صح استنتاج القراءة؟

ويبقى الأهم الذى استثارته لأول مرة عندي - مع ما تقدم - هذه القراءة، وهو أن القراءات لم تلتف إلى دلالة عكس الاتجاه، فبدلاً من الاتجاه من المركز (العاصمة - دمشق) إلى الحدود (الجبهة - الحرب - القنيطرة مثلاً) كان الاتجاه الروائى من المركز إلى الداخل (حمص وما سيلي بحسب الخاتمة المرحلية للرواية). وعلى أية حال فذلك هو فعل القراءة فى الكتابة، وذلك هو تعدد القراءات وأزمنتها وأفعالها.

### جرماتى:

صدرت هذه الرواية فى القاهرة عام ١٩٧٧م، وسرعان ما منع القارئ - الرقيب توزيعها فى سورية، وفصلت بسببها من اتحاد الكتاب العرب (سورية) لسنين.

عام ١٩٩٥م أجاز القارئ - الرقيب طباعة وتوزيع الرواية فى سورية. وبسبب ما كابدت من القارئ الرقيب العربى بعامة، وبسبب ما تراءى لى من أزمنة وأفعال القراءة، صدرت الطبعة الثانية من الرواية بما يلى: لمست معنياً بأية مطابقة قد يقوم بها قارئ بين هذه الرواية وبين واقع معين. وأقترح على القارئ أن يبدل كلمة جرماتى حيثما ورت فى الرواية باسم أى



مكان قامت فيه أو احتلته إسرائيل - أو ستحتله - وانسحبت منه - أو ستسحب منه - وهكذا تحل مثلاً غزة أو أريحا أو كلتاها أو سواهما محل جرماتي. ولو أن كاتباً غيري فعل في طبعة ما لروايته مثل هذا، لفعلت ووفرت على القارئ عبء هذا الاقتراح الذي قد يشتبه بالاستشراف، وهو ما لم يكن بحسباني إبان إصدار الرواية الأول عام ١٩٧٧م حيث كان كامب ديفيد على الأبواب".

بهذا التصدير سعيت إلى توجيه القراءة اليوم وفي الغد المنظور إلى الفضاءات الجديدة المعقدة التي نشب فيها السلام كما نشبت أو قد تنشب الحرب. بيد أن ناقداً هو قاسم مقداد أعلن أنه ليس معنياً كقارئ بما أضاف الكاتب في الطبعة الجديدة للرواية، وصدق: "لا تصدقوا الكاتب، بل صدقوا ما يكتب"<sup>(٤٥)</sup> حسناً. سأرد صدحة الناقد مع ما تصدح به المقدمة، ولست أمارى في أن ما ذهب إليه هو الأولى.

وأضيف إلى ما سبق من قراءته لهذه الرواية، في القراءة وفي القارئ، إشارته إلى خلط الضمائر الثلاثة، حيث رأى أنه يمكن للقارئ إلباس الضمير المناسب لأية شخصية، وعد ذلك تقنية غير بريئة كل البراءة، لجأت إليها الرواية الجديدة في العقد السادس من القرن العشرين، معولاً على ما قاله ميشيل بوتور في التلاعب بالضمائر (أنا، أنت، هو...).

أما الإشارات الأهم في قراءة قاسم مقداد فهي التي مضت إلى التداخيات وما تكنه حتى علامات الترقيم، وتشتت عبارات الشخصيات وتداخل الشخصيات وبواطن الحوارات "بحيث تضيع - كالقارئ - ولا تعرف من يخاطب من. لكن شيئاً واحداً ستعرفه هو أنك إزاء تأزمات أراد لها الكاتب

أن تكون (...) إن الراوى يمشى معك ليتحول زمن الكتابة معادلاً لزمن المعاناة، للمعاناة نفسها، ويصبح زمن السرد متوافقاً مع زمن القراءة..<sup>(٤٦)</sup>.  
فى رأس تلك الإشارات جاء ما خص به الناقد عنوان الرواية، إذ قال: "ملف البلاد التى سوف تعيش بعد الحرب: هذا هو العنوان الفرعى التفسيرى، كما أراد الكاتب أن يوهمنا، هو فى حقيقة الأمر العنوان الرئيسى. أما جرماتى فلکم أن تتعرفوا عليها بالطريقة التى تشاؤون، فهى ليست عصية على الفهم"<sup>(٤٧)</sup>.

ويضيف الناقد أن هذا العنوان التهمى والتشكيكى يختصر الرواية ويدخل القارئ فى اللعبة بحسب إحدى وظائف العنوان.

فى الآن نفسه توقف سمر روى الفیصل أمام عنوان الرواية - عنوانيها: الرئيسى والفرعى. وقريباً من مقدار قدر الفیصل أن التدقيق فى العنوانين يخدم القارئ فى تعرف هدف الرواية النهائى، وهو تعميم دلالة جرماتى بنقلها من مكان جغرافى محدد (قرية) إلى وطن أكثر اتساعاً. كذلك رأى الفیصل أن استعمال المكان فى العنوان "جرماتى" هو تمهيد نفسى للقارئ. وأن قرب القرية من دمشق فى الرواية هو خديعة للقارئ الذى يطابق بين الواقع الخارجى والواقع الروائى. وقريباً من مقدار أيضاً لا يرى الفیصل حاجة للكاتب إلى أن ينفى فى بداية الطبعة الثانية المطابقة بين الواقع الحقيقى والواقع الروائى<sup>(٤٨)</sup>.

بالإضافة إلى ما كان من واسينى الأعرج فى العنوان بعامية، وفى عنوانات "مدارات الشرق" بخاصة، أحسب أن ما حظيت به رواياتى من هذا

القبيل، باقتراباته واختلافاته من ومع بعضه بعضاً، هو تأكيد على ما بلغه من دقة وعمق، شطر هام من القراءة - النقد الحدائى.

ويبدو أن التجربة الفنية لرواية "جرماتى" قد ألفت أغلب قراءاتها منذ صدورها، وإن كانت هذه الالتفاتة غدت أقوى منذ حين، بينما كان حرص القراءات الأولى أقوى على إضاءة تعبير الرواية عن مواجهة المحرمات، نكايه بالقارئ - الرقيب.

وأذكر من ذلك ما كتبه عبد الرزاق عيد (جريدة تشرين، دمشق ٢٥/١١/١٩٧٧م)، والمرحوم سامى عطفة (جريدة البعث، دمشق ٢٧/٢/١٩٧٨م)، ومحمود زعرور (جريدة الدستور، عمان ١٧/٣/١٩٧٨م)، وصولاً إلى محى الدين اللانقانى (جريدة العرب، لندن ٢٣/٥/١٩٨٦م).

من القراءات المبكرة للتجربة الفنية لهذه الرواية ما توقف عند صعوبة التواصل مع القارئ. فهذا عبد الفتاح قلعة جى يعلن فى جريدة "السفير" (بيروت ١١/٨/١٩٧٩م) أن قراءة الرواية مجهدة لأنها لم تكتب على الطريقة المألوفة. وفيما يرى الرواية "قطعة رائعة من سيل اللاوعى كتبت ببراعة"، و"سيولة لفظية تلغى حروف الربط"، و"الرواية مبنية بناءً درامياً فى جوهرها"، فإنه يكتب: "ثمة تصور ديناميكى يرهق خيال القارئ، وتتقل سريع وتداخل بين المحاور الخارجية والنفسية، وحوارات متداخلة تجتاز المستويات الزمنية من التذكر إلى الواقع، يصعب ملاحقتها تجتاز المستويات الزمنية من التذكر إلى الواقع، يصعب ملاحقتها وإعادتها إلى أصحابها، وبناء نغمى متداخل بحيث تؤدي عدة أصوات فى جملة واحدة: التشتت الظاهرى وانفلات

خيوط التصوير وحرارة التشويق، وهذا ما يجسر به القارئ الشعبي، أما المتمعن فلا بد أن يلمح الوحدة العضوية والرؤية الشمولية".

وكما رأينا لدى قاسم مقدار بعد أكثر من خمسة عشر عاماً من قولة قلعة جى، سيعبر حسن حميد أيضاً عن (صعوبة) الرواية فيكتب: "وللمرء أن يتخيل الجهد الكبير الذى سي بذله قارئ الرواية..."<sup>(٤٩)</sup>. ويعمل حميد ذلك بخروج الكاتب على سائر القواعد المعروفة فى الكتابة الروائية، مما يصعب معه تصنيفها فى أى باب من أبواب التصنيفات المعتادة للروايات.

لا أنكر أن مثل هذا التعبير عن صعوبة تواصل القراءة مع "جرماتى" قد أقلقنى. لكن مغامرة الكتابة، والتجريب، وبناء رواية مختلفة، كل ذلك كان قد أخذنى معه منذ "تلج الصيف". وسيظل بعد "جرماتى" يأخذنى أبعد وأغمض، مؤملاً بقراءة جديدة. ولعله من حسن حظ رواية "جرماتى" أنها رغم ما تقدم، قد صادفت الكثير من القراءة الجديدة، كما زامنت الكثير من الكتابة الجديدة. فهذا خالد زغريت يعدد من إيقاعات الرواية: إيقاع إنشراح الزمن (بين أزمنة الحلم والذاكرة والحاضر..)، وإيقاع المكان (خلق درامية مكانية حيث المكان سيد الحواس والحساسية)، والإيقاع الصوفى الذى يجترح دوماً حالة صوفية بكرة تتل على تداخل نسيج المكان بنسيج الكائن.. حتى يصل زغريت إلى تشخيص جوقة فى الرواية تتداخل وتغيب بحسب مقتضى طابعها الهارمونى (جريدة السياسة - الكويت ١٢/٣/١٩٩٦م).

وقبل زغريت بقراءة عشرين عاماً دقق سمر روى الفيصل بالبطولة الروائية، ولحظ باهتمام الحجوم المتعائلة للشخصيات، وخلص من ذلك إلى أن أية شخصية لم تكن مقصودة لذاتها، فالبطولة لها كلها مجتمعة، وليست



نُفرد واحد: "جرماتى من الروايات ذات البطولة الجماعية، فإذا لم يكن للرواية بد من وجود بطل، فقرية جرماتى نفسها هي هذا البطل" (٤٠).

يذكر الفصل أن القارئ - الرقيب قد حذف دراسته لهذه الرواية "جرماتى" من كتابه "ملاح في الرواية السورية" - ١٩٧٩م، (٤١). ويعمل الفصل في هذه الدراسة تلك البطولة الروائية (لقرية جرماتى) بفلسفة المؤلف التي لا تؤمن بوجود بطل واحد في الرواية، وهو التعليل الذي يبدو لي أنه كان مضمراً أن كتبت هذه الرواية، ثم صار هنجساً مركزياً وجهيراً، وبخاصة في رباعية "مدارات الشرق".

وكما يتابع الفصل في هذا ما سبقت إليه قراءته لرواية "ينداح الطوفان"، سيتابع ما سبقت إليه قراءته لرواية "تلج الصيف"، فيرى أن تقنية (جرماتى) تنتسب إلى الاتجاه الجديد المعتدل، إذ لم تتخل عن معطيات الرواية التقليدية، ولم توغل في التقنيات الجديدة، رغم الميل إلى التحديث بعامة. وبالمقارنة مع القراءات السالفة، نرى كيف تتفرد قراءة انفصل بهذا. كما تتفرد بأمر آخر أعترف أنه أذهلني، وذلك في قوله: "يلاحظ بوضوح أن رواية جرماتى رواية رجال، وأن النساء لا دور لهن فيها"، فالنساء كما يرى الناقد هن فى "جرماتى" للحب وللجنس والأحلام ولا دور لهن فى الصراع فى القرية. ويقود ذلك الناقد إلى القول بجرى للمؤلف وراء الوهم النسوى بانفصال العالم إلى رجال ونساء.

بالنسبة لى: وهم الانفصال هذا هو وهم ذكور أساساً، تسلل إلى بعض الحركات النسوية الحديثة. لكن الأهم هو ألا تأخذ قراءة انفصل بالحسبان دور (بربهان) أو (سمية) من نساء الرواية، فى التعمير، مكتفية بالإشارة إلى



(العرجاء)، وبمعزل عن الادعاء والدفاع والمماحكة، أتساءل عما إذا كان على الرواية أن تبتدع في المجتمع الروائي لجرماتي فعلاً نسوياً يضاهي الفعل الذكوري في المجتمع المرجعي العربي أو الشرقي أو الإسلامي بعامة. ولماذا؟ من أجل درء مثل هذا الذي ذهبت إليه قراءة الفيصل، حتى لو جانبت الحقائق التاريخية.

وعلى النقيض مما سذهب إليه قراءة غسان شمة لـ "جرماتي" بعد قرابة عشرين سنة (جريدة الثورة ٢٢/٣/١٩٩٥م، دمشق)، رأى الفيصل في قراءته العناية باللفظية المفردة، وإقامة الرواية لجسر (مقبول) بين لغتها وبين الحياة، والابتعاد عن الألفاظ الحوشية. ووصف الجمل بالقصر والتركيز والحدة واللهات، كمحاولة من الكاتب للمحافظة على حدة المضمون. والتفت الفيصل إلى التنقل بين الضمائر - كما رأينا التفاتة قاسم مقداد - وإلى صيغ الأفعال، مما قدر فيها مساعدة القارئ على قبول السرد، كما قدر باستخاد الفعل المضارع محاولة لإيهام القارئ بالحاضر. أما غسان شمة، فعلى الرغم من توكيده على تمكن الكاتب من "خلق لمحة فنية في جسد الرواية بين عالميها الداخلي والخارجي ببراعة وبساطة"، فقد ذهب إلى أن الأداة جعلت من البنية السردية بنية أفقية، على الرغم من اللغة المباشرة التحريضية.

وبينما رأى شمة في الجسد الفني المتشابك للرواية دلالة واضحة على مهارة في صهر الجسد الروائي في قلبه اللغوي، أسرع يستدرك بأن ذلك لا يبدو سائداً في جمالية اللغة نفسها، لأن الأسلوب السردى المباشر افتقد حرارة الفن الذي يدخل بنا عالم السحر الروائي. وبينما رأى شمة أيضاً تمكن الكاتب من أن يدخل لعبة السرد والحوار في بناء الجسد الفني للرواية، أسرع

يستدرك أن الكاتب لم يخرج إلى أفاق العمل الذى يقدم المتعة الروائية والحدث المختلف، بسبب حضور التحريض فى ذهن الكاتب.

مقابل ذلك ذهبت قراءة الفيصل إلى أن محاولة التجديد البارزة فى الرواية هى التطويع اللغوى "مما ينعكس على حس القارئ المتلقى، فيبقى مع لغة الرواية دون أن يغادرها لوجود وصف ممل طويل، أو سرد عادى لا يضيف فائدة كبيرة لمضمون، وما إلى ذلك مما يصرف القارئ عادة عن متابعة القراءة"<sup>(٥٢)</sup>.

قد يكون فى مثل هذه المقابلة بين القراءتين ظلم للدراسة (الفيصل) أو للدراسة والمراجعة (شمة)، لكننى أعول على أية فائدة تتطوى عليها أية مقابلة بين قراءات الرواية. ويتجه النظر هنا إلى المقابلة بين قراءتى الفيصل نفسه للرواية بفواصل عشرين سنة تقريباً، مما يؤكد تطور أدوات القراءة التالية التى عنيت بخاصة بالفضاء وبالعنوان وبالقارئ، كما يؤكد استمرارية العناصر الأساسية فى القراءة الأولى، من دون أن نغفل عما تقدم فى السرد النقدية للعمل الواحد.

#### المسلة:

لاقى القارئ - الرقيب هذه الرواية بمثل ما لاقى به رواية "جرماتى". ولأن اللقاء بات معروفاً ومألوفاً من رواية إلى رواية ومن عاصمة عربية إلى عاصمة، سادع هذه القراءة وسأوجه قراءتى إلى قارئ آخر هو راکز أحمد، أنجز دراسته لرواية "المسلة" بإشراف محمد الدغموى أثناء سنواته الثمانية عشرة التى قضاها فى السجن<sup>(٥٣)</sup>.

عنى راكز أحمد بالقارئ بعامة، مفيداً مما توفرت عليه المناهج النقدية الحديثة فى القراءة. ومن تلك العناية أنقل قوله: "ليست الرواية فى نهاية الأمر غير حوار متواصل بين مؤلف وقارئ. غير أن هذا التواصل يأخذ شكل برنامج سردي تتنظم بمقتضاه جملة من العلاقات، مركزها السرد وعلاقته بالشخص والفضاءات فى الرواية. وهذه المركزية فى الوضع القانونى STATUT للسارد إذ صح القول، تتأتى من أهمية الوظيفة الأساسية للسرد: السيطرة على القارئ والتحكم فيه وحصره داخل منظور ما" (٥٤).

ويعزو راكز أحمد أهمية "المسلة" إلى خروجها عن دائرة الرواية الكلاسيكية "بما جربت من العديد من التقنيات الروائية الحديثة، كتوظيف أجناس أدبية أخرى ضمن الرواية، واستعمال تقنية التناص، وتكسير الخطية، واللعب بمهارة بتقنية السرد" (٥٥).

ولأن الرواية كتبت فى منتصف العقد السابع من القرن الماضى، يصنفها الناقد ضمن الجيل الأول الذى ارتاد التجريب، فى محاولة لإضفاء طابع المعاصرة على النص الروائى (٥٦).

بخلاف ذلك تبدو التجربة الفنية لرواية "المسلة" لمحمد أبو خضور الذى قارن بينها وبين التجربة الفنية لرواية "تلج الصيف"، فقرر اتباع الكاتب فى بناء الروائيتين لأسلوب المحاور التى يختص كل منها بشخصية. ويصف الناقد لغة "المسلة" بالمباشرة وبالكثير من الاستعراض الثقافى. ويبدو له أن تنامي الحدث الروائى يفلت من بين يدي الكاتب، والشخصيات التى لا حد لها

تتقزم، والناقد يفتقد في الواقع أشباهاً للفتيات المثقات المتحررات "إلا بعد صعوبة بحث أو في مناسبات نادرة" (٥٧).

من أولاء الفتيات يسمى الناقد (ماريا الحسون) فيرى أن الكاتب حشرها في الرواية ليتحدث عن الثورة الفلسطينية، فيما رأى راكز أحمد أن أهمية هذه الشخصية لا تأتي من كونها فلسطينية فقط، بل من كونها رمزاً للمرأة العربية المناضلة التي وهبت كل شيء لوطنها ومبادئها، وانتهى بها الأمر إلى الذهاب إلى الموت وهي تتساعل بمرارة حول حصيلة حياتها (٥٨).

وإذ يفصل راكز أحمد فيما أجمل من التجربة الفنية للرواية، يحذذ الميزة الأولى للحوار فيها بالتعدد من المنظورات وفي الأصوات (٥٩). وعن بناء الشخصيات يكتب: "ترك المؤلف لشخصيات النص حرية كافية للتعبير عن نفسها، فتعرض آراءها، وتعيد تشكيل أنماط الوعي بزمانها وبذاتها. وبهذا لا تكون شخصيات الرواية قناعاً أو وسيلة وصوتاً لتسريب أيديولوجية المؤلف، بل شخوص مستقلة داخل النص" (٦٠).

ويرسم الناقد ما بين الفضاء الجغرافي (الجلولان وسورية بعامة) والفضاء الروائي، والحراك ما بين الفضاءات الأصغر والفضاء الأكبر، ليصل إلى أن الكاتب "عبر تقنية تزواج بين الوصف والاستذكار، يجعلنا نحس بأننا في العالم العربي ككل، كفضاء جغرافي تعشش فيه أزمة حادة. وليست أزمة سورية ونخبته، كما طالعنا في الرواية، إلا عينة من عيناته" (٦١).

كما يعنى الناقد بعنوان الرواية وعنوانات الفصول وبيعض من "سيمياء" الرواية، حيث يرى استغلال الكاتب لبعض المتغيرات الطباعية كوسيلة تبئير

للانتباه. وقد عدلت عن تلك المتغيرات بعد الطبعة الأولى للرواية، تعويلاً على القارئ وعلى ما أنجزته رواية "جرماتي" من قبل من اشتباك وتعدد الأصوات واللغات والمستويات، بمعزل عن دعوى صعوبة الإيصال والتواصل، كما أقدر.

وثمة قراءة أخرى لهذه الرواية أنجزتها المستشرقة الألمانية أولريكة شتيلي<sup>(٦٢)</sup>، تتقاطع مع قراءة راكز أحمد. وقد أسعدني أن ترى شتيلي في الرواية بانوراما للمجتمع السوري إبان حرب ١٩٧٣م. لكنني صارحتها بعد حين بشكى في ذلك - ومنه ما ينسحب على قسط من قراءة راكز أحمد - لأن الرواية قصرت همها على شريحة من المجتمع، محدودة ومتقفة ومعارضة يسارية، بينما كان المجتمع يمور آنئذ بشريحة محدودة ومتقفة أيضاً، لكنها معارضة إسلامية لم تلبث أن فجرت أواخر العقد السابع ومطلع العقد الثامن في سورية أيما تفجير، لكن الرواية أغمضت العين عن إرهابيتها في الزمن الذي اشتغلت عليه: منتصف العقد السابع. ولقد أنكرت دهشة شتيلي أن ينقد كاتب روايته مثل هذا النقد.

وأود أن أشير أخيراً إلى إغفال القراءات المكتوبة لـ "المسلة" للسيري فيها، بمعزل عما أنكرت أو وارتبت أو أكدت منه. فالشخصية المحورية تحمل اسمي الأول، كفعل غالب هلسا وعبد الحكيم قاسم في بعض رواياتهما. وبالمقابل، لاحظت مما وصلني من القراءات الشفوية (القارئ العادي) في سورية وتونس ومصر الوقوف مطولاً أمام لعبة السيري والروائي.

وبالمقابل أيضاً يشغل السؤال السيري ما لعله أهم القراءات المكتوبة لرواية "هزائم مبكرة" التي تلت "المسلة"، على الرغم من أن الإشارة السيرية الصريحة فيها أدنى بكثير مما في "المسلة"، وهذا ما سنراه في الفقرة التالية.



### هزائم مبكرة:

تبدأ هذه الرواية بفصل - مقدمة عنونته بـ "هوامش"، ونيلته فى فى الطبعة الأولى باسمى وبمكان وتاريخ كتابة الرواية. ومؤدى الـ "هوامش" أننى سأروى حياة صديق عايشته عمرى، وسميته خليل. وقد توقف سمر روى الفصل طويلاً وملياً عند هذه الـ "هوامش"، وراها تعنى عند (القارئ العادى) أن النص الروائى حكاية حقيقية مستمدة من الواقع، ثم أردف: "بيد أن القارئ الناقد حر فى أن يسمى هذه اللعبة لعبة الإيهام بالواقع، ذلك الإيهام الذى مارسه القصة والرواية كثيراً بغية السيطرة على قناعة القارئ والتأثير فيه"<sup>(٦٣)</sup>.

لم يكن الأمر بالنسبة لى من هذا القبيل البتة، بل كان (لعباً) على الذات والسيرية فى الرواية، ومحاولة لبناء زمن ثالث أحسبه زمن الكتابة والقراءة، مهما ابتعدت الأخيرة عن الأولى. ويبدو ان لعبة الهوامش - المقدمة ونيلها فى الطبعة الأولى قد انطلت على سمر روى الفصل، فرأى فى الرواية تائهاً بين حياتى وحياة خليل، ورأى ذلك أنه (الشئ الطبيعى). ثم تنبه إلى نقض اللعبة، فاستدرك بأن القارئ الناقد يفسر الانزياح بين حياتى وحياة خليل على أنه دخول فى التخيل، مما يجعل "هزائم مبكرة" رواية لا سيرة.

وفى موقع آخر من معالجته لهذا الأمر خمن الناقد أن كلمة (هزائم) تعلق ارتباط الانزياح بقيمة النصر، "لأن هدف نبيل سليمان ترسيخ السوى بالتاريخ الحديث المملوء بالهزائم، ليحقق من خلال ذلك قيمة مفقودة فى الواقع فى النصر، وهذا كله يدفع القارئ الناقد إلى القول إن عبارة "من روى سيرة حياة صديقى خليل" كانت كافية لتؤدى الغرض الذى جهدت المقدمة طوال اثنتى عشرة صفحة لتحقيقه"<sup>(٦٤)</sup>.

يقودنى هذا الشطر من قراءة الفیصل إلى التساؤل عما إذا كانت قد غفلت عما هو مركزى فى دلالات الرواية، وأعنى ذلك الزمن الثالث الذى ذكرته للتو: زمن الحاضر وزمن المستقبل. ويعزز تساؤلى أن الناقد قرر أن استشهاد خليل جاء فى حرب لم تسمها المقدمة، لكنها وقعت بعد حرب ١٩٧٣ حتماً. والأدهى أنه قرر أن استشهاد خليل ليس مهماً، سواء أتم قبل عشرين سنة من زمن الكتابة أم بعد عشر سنين.

سأجلو التساؤل ابتداء من الحرب التى لم تسم. وفى "الهوامش" تنزل فى طرطوس دفعة من المقاتلين المنسحبين من بيروت، وفيها أن خليل الذى طلب إلى الاحتياط فى الجيش السورى أصيب فى البقاع (لبنان)، وأسعف فى شتورة (لبنان) ثم توفى. وفى "الهوامش" أيضاً إشارات إلى زيارة السادات للقدس، وإلى تيسير خليل لأبنة الالتحاق بمعسكر للفدائيين فى الجنوب اللبنانى فى الصيف الذى سبق استشهاديه فى تلك الحرب. هل يكفى ذلك للتقدير أنها حرب ١٩٨٢؟

ليس هذا هو الأهم فى التساؤل، بل هو زمن استشهاد خليل، فلو كان قبل عشرين سنة من زمن الكتابة لما كان لهزيمة الانفصال ١٩٦١م مثلاً فعل فى تكوينه ولا فى دلالات الرواية. ولو كان الاستشهاد قبل عشر سنين لما كان بهزيمة ١٩٦٧م فعلها أيضاً. وبالتالي فزمن الاستشهاد هام، لأنه يحدد حجم وطبيعة فعل الهزائم المبكرة.

خلاف سمر روى الفیصل يرى عبد الله أبو هيف فيما عنونه بـ "قراءة نقدية فى رواية هزائم مبكرة"، فى مجلة "المستقبل"، أن الكاتب وضع للرواية هوامش أشبه بالمقدمة، يكسر فيها الإيهام. وإذا كان أبو هيف سيتفق

مع الفِصل فيما بعد أن الهوامش لعبة فنية - وسيناقض نفسه فيشخص فيها وفي الخاتمة احتيالا، وشتان بين اللعب الفني والاحتيال - أو سيتفق معه على كون الهوامش نافلة، إذ يراها خارجة عن بناء الرواية، فهو لن يلبث أن يقدر لهذه الهوامش قيمة فكرية عالية تفوق قيمة الفصول برمتها، وسيجزم بأن لا مناص من هذه الحيلة الفنية، فمن دونها تكون الرواية مجرد سيرة شخصية تقتقر إلى العمق والتاريخية والحمولة الفكرية والسياسية.

قد يطلع السؤال هنا: إلى أى نقد سيركن الكاتب أو القارئ؟ لكن الأهم هو السؤال عن تناقض القراءة الواحدة، وافتقادها للذاكرة، وبالتالي: مدى انسجامها ومدى جزافيتها. فهذه القراءة تتعت الرواية مرة بأنها رواية أفكار وتأملات، وثانية: سيرة لبطلها خليل، وثالثة: سيرة للوحدة السورية المصرية. ورابعة: عمل سيرى بسيط، وخامسة: رواية تبشيرية، وسادسة: سيرة لكاتبها، وسابعة: رواية الصيغة الشخصية.

وهذه الرواية في قراءة عبد الله أبو هيف تتميز عن الروايات الكثيرة التي كتبت عن الوحدة السورية المصرية في أنها وجدت في البحث عن معنى الوحدة العربية في الوجدان الشعبي سبيلاً إلى الوعي القومي الجريح خلال العقود التي تلت فترة الانفصال عام ١٩٦١م. ويردف الناقد أن مراد الرواية هو أن تكون نفحة نضالية وسط المرارة القومية السائدة، ليظل وسواس الوحدة والعمل القومي حياً من الضمائر وفي الممارسة. وبهذا المعنى يتبدى الاستخدام الرمزي لشخصية (خليل) جلياً، فهو سبيل لمطابقة الأطروحة على نسق الوعي بالتاريخ. وإذا كان هذا النسق وجدانياً أو عاطفياً، فإن نبيل سليمان بارع في تقديم نمونجه الشخصي على أنه نموذج

فكرى وفنى فى الوقت نفسه، أى إنه استطاع بمهارته السردية والشحن الإنفعالى المؤمن بالقضية القومية أن يحول فيض المشاعر على قوة الحقائق فى الوعى بالتاريخ العربى الحديث. ويوالى الناقد امتداح الرواية يسبكها الجيد ومهارة كاتبها فى (الاحتياى) الوارد فى المقدمة إلى حد كبير، وفى الخاتمة إلى حد ما، فلو لا ذلك لما لفتت الانتباه هذه الرواية التى ليست غير عمل سبرى يخلو من (الإثارة) والتألق. ويقدر الناقد للكاتب أيضاً أنه نجح فى تجسيد التوزع العقائدى والفكرى فى عرض تعرف البطل (خليل) إلى أسئلة السياسة والدين، واندراجها فى ضغوط التفتح على المرأة والهوس الجنسى. أما الامتداح الأكبر فيأتى فى الفقرة الأخيرة من هذه القراءة، والمعنونة بـ "الرؤية الفنية"، حيث تبنت للناقد المقدرة الواضحة للرواية على تقديم نموذج من سيرة شخصية اعتيادية، ومقاومة الروائى "إغراء الخوض أكثر فى تفاصيل السيرة الشخصية، فاختار بنجاح لافت المسار العام". كما تبنت للناقد المهارة الفائقة فى استعادة أسئلة التاريخ دون تعسف. ويتخم الناقد قراءته بما عده نجاح الجيل الفنية فى التسويغ الفكرى لمشروع الرواية، معللاً انضواء الرواية تحت رواية الصيغة الشخصية بنجاح الكاتب "فى أن يخرج بشخصية خليل من مفهوم السيرة الشخصية البسيط إلى إشكالية اندغام هذه السيرة الشخصية فى التاريخ العام، وهذا كله يعود إلى مهارة مؤلفها فى صياغة رواية مثيرة عن مرحلة من أخطر مراحل التاريخ العربى الحديث، هى مرحلة الوحدة بين سوريا ومصر، والانفصال الذى تلاها".

حسناً. إن بعض ذلك - لو صح - يكفى كى يمسح على عناء الكاتب ويملاه بالامتنان للناقد. لكن الكاتب غير النرجسى سيبحث عما أخذت عليه



القراءة وعن جديتها وإضاءتها وجدواها، فلنتابع إذن قراءة عبد الله أبو هيف لرواية "هزائم مبكرة".

يوحد الناقد بين الراوى والبطل الذى يراه يستأثر بالمنظور السردى ويحتفظ بوجهة النظر وحده. ثم يوحد بين الراوى والمؤلف، وبالطبع سيقود ذلك إلى اعتبار سيرة الراوى - البطل سيرة المؤلف، والناقد يؤكد هذا الاستنتاج بقوله: إن وقائع سيرة خليل أو ما تبقى منها هي أقرب إلى السيرة الشخصية للمؤلف.

لا يعول الناقد فى هذه المطابقة على ما استوقف سمر روى الفيصل فى الهوامش وتذييلها، ولا على ما هو منشور من السيرة الشخصية للمؤلف، وهو ما سيتوفر بعد حين من تاريخ هذه القراءة التى تعول على صداقة صاحبها مع المؤلف قرابة ثلاثين عاماً. وقد يكون مناط القراءة هذا امتيازاً لها، ولكن أليس ذلك تشغيلاً فجاً لما هو خارج النص فيه؟

لقد أثرت ذلك مع الناقد نفسه فى حوار تضمنه كتابى "حوارات وشهادات". ومهما يكن من الأمر، يبقى هذا الذى تقيمه القراءة المطابقة من التوحيد بين المؤلف والشخصية الروائية والراوى، والتى تتراجع قليلاً حين يقول: ثمة تناقض بين وعى الكاتب ووعى بطله، ثم تتقدم بثقة عارمة لنقولك "إن الآراء السياسية لخليل أو أقرانه هي بعض نثار وعى الكاتب الراهن". فكيف يستقيم ذلك؟ وهل نعود إلى الصداقى بين الناقد والكاتب كى نعلل للأول معرفته القاطعة بوعى الكاتب؟ وكيف يستقيم القول بأن آراء خليل وأقرانه "كانها صوت واحد يباين نبراته ويلون موجاته، ولو فعل الكاتب غير



ذلك لكان مستهجنًا؟" أليس المستهجن ألا يكون فى الرواية إلا صوت كاتبها، حتى لو باين النبرات ولون الموجات؟

على هذا النحو يأخذ الناقد على الرواية نزوعها التبشيري، وتبشيريتها فى المقدمة - الهوامش، وفى الخاتمة، وفى العبارات المبتوثة فى ثنايا المقاطع أو خواتيمها، لكانه نسى ما قرر - على الأقل - من القيمة الفكرية العالية للمقدمة - الهوامش. وعلى هذا النحو يرى الناقد مقدرة الرواية محدودة على بعث تلك المرحلة التاريخية، وقد رأيناه للتو يذهب عكس ذلك، كما يذهب عكس قوله باقتصاد الكاتب فى رصد الذات، فىرى أن الكاتب لو استطاع أن يتخلص من أسر السيرة الذاتية ويدخل فى التخيل، لأنجز رواية أقوى فى وعى التاريخ. ويرى الناقد أن الولع بالسيرة الشخصية أثر كثيراً بثرء المخيلة فى وعى التاريخ، ويرى ثمة استطراداً سيرياً لا قيمة له، يصل إلى حد الحشو، فهل لأحد أن يتساءل: أين هو إذن الاقتصاد فى رصد الذات الذى يتكامل مع وصف المسار العام؟ وكيف نجح الكاتب بالخروج بشخصية خليل من مفهوم السيرة الشخصية إلى اندغام هذه السيرة فى التاريخ العام؟ أليس تناقض هذه القراءة أو جزافيتها هو ما يجعله يرى الرواية مرة مثيرة (هل الإثارة بوليسية أم جنسية أم...؟) ومرة تخلو من الإثارة، مرة تقول بقفز الكاتب - البطل "فوق الأزمنة والأمكنة عبر تنويع السرد وتجديده" ومرة تقول بالمهارة الفائقة فى الانتقال عبر الأزمنة و الأمكنة، أم إن القفز هو الانتقال، "فوق" هى "عبر"؟.

وأنقل إلى قراءة أخرة لهذه الرواية، أعترف أنها كانت من أكبر مفاجآت قراءات رواياتى جميعاً، وأعنى قراءة سليم مطر كامل التى تبدى

بالتحرز من الفرض التعسفى فى تفسير رموز "هزائم مبكرة"، وتحدد التفسير بافتراضات لكشف تفاصيل اللاشعور فى الرواية.

رأى سليم مطر كامل فى الأب رمزاً لرئيس الدولة (دولة الوحدة السورية المصرية ١٩٥٨م - ١٩٦١م) جمال عبد الناصر الذى يتكرر اسمه بصورة موازية تقريباً لتكرار اسم والد خليل (البطل). ورأى موقف خليل من الرئيس تقريباً من موقفه من الأب: إعجاب وتعلق مع نقد وخوف وخيبة أمل. وبما أن الوالد تزوج أم قاسم وهجر تقريباً أم خليل، أمكن للقراءة أن تقيم موازنات تقريبية بين هاتين المرأتين ودولتى الجمهورية العربية المتحدة: مصر وسورية. وتمضى القراءة لترى فى أم قاسم صورة الوحدة بشكلها العام، وإن تكن أقرب إلى صورة مصر: الزوجة الثانية الأجمل والأشهى والأكثر شباباً. ويدفع العلمنفسى بهذه القراءة إلى أن ترى أمر الأب لابنه بهجر الأم والعيش مع أم قاسم، واشتهاء خليل لهذه وعجزه عن امتلاكها بسبب الحضور الدائم لشبح الأب، كل ذلك يتوازى مع عيش الشاب لعذابات التردد بين الوحدة السورية المصرية وبين الانفصال. وينسحب ذلك أيضاً على علاقة أم قاسم بالعائلة (خليل وأمه وأخوته): خصام وغيره وانفصال وتودد، ويقول الناقد: "إنها علاقة موازية تماماً للعلاقات المتردية والمشحونة التى قامت بين مصر وسورية وقادة الوحدة فى البلدين، والتى انتهت بالانفصال التام. ثم دور الأب فى علاقته بين المرأتين يكاد أن يوازى دور ناصر فى علاقته مع البلدين"<sup>(٦٦)</sup>.

على نحو آخر تتابع هذه القراءة فى البعد السيرى للرواية، متكئة على ما نشر عن حياتى، واطلع عليه سليم مطر كامل، حين كتب قراءته، وهو ما

لم يتسن لسمر روى الفیصل. فقد لاحظ سليم مطر كامل النقاط المشتركة بين حياة الكاتب وحياة بطله (خلیل)، فتساءل: هل "هزائم مبكرة" اعترافات شخصية أم رواية؟ ولست أدري إلى أى حد يصح هذا التساؤل، ولا إلى أى حد يستقيم التفسير السابق السياسى العلمنى للرواية، ولكننى أكرر اعترافى بالمفاجأة.

وبعيداً أو قريباً من قراءات "هزائم مبكرة" جميعاً، يلح على أن أستعير من قراءة واسينى الأعرج لـ "مدارات الشرق" ما أحسبه عميق الصلة بـ "هزائم مبكرة"، حين رأى أن أقترح الكاتب "للأركيولوجيا ولجيناالوجيا" الشخصيات والأحداث الكبرى "يتقاطع من حيث الجوهر مع أسئلة الإنسان الذى يبحث عن مصير آخر غير المصير الذى جهز له داخل نظم الهزائم المتكررة والحروب الطاحنة والانتصارات الوهمية"<sup>(٦٧)</sup>.

كذلك حين رأى الناقد أن الشخصيات فى "مدارات الشرق" - وأضيف: هزائم مبكرة - عندما يتحدثون عن هزائمهم يفعلون ذلك خارج الرقابات التى تجعل من التاريخ مادة مسخرة للمهيمن.

لقد سمى واسينى الأعرج "مدارات الشرق" بنص دنيا زاد التى تنشئ تاريخها ومتخيلها من ومن... ومن خبرة الهزائم التى تختبئ داخلها شعلة البحث عن تاريخ آخر. وعسى أن تكون (هزائم مبكرة) نصاً آخر لدنيا زاد.

### دنيا زاد - مدارات الشرق أو الرواية والتاريخ:

إضافة إلى ما سلف من واسينى الأعرج فى (دنيا زاد) و"مدارات الشرق" جاء فى قراءته لهذه الرواية أن دنيا زاد هى هذا التاريخ المخفى

وغير المنجز، غير المنتهى، كتعبير أنساني، أى الحرية القصوى والكامنة  
لمتخيل ما.

فى هذا النظر لدنيازاد، وفى النظر إلى (مدارات الشرق) كنص  
لدنيازاد، يتأسس قول آخر فى الرواية والتاريخ. ولقد سئلت مراراً وتكراراً  
بعد صدور "مدارات الشرق" عن ذلك، وعما إن كانت رواية تاريخية أم  
إعادة كتابة للتاريخ أم...؟ وسأكتفى بمثال واحد من إجاباتي، أعدت فيه  
التوكيد على أن الروائي ليس مؤرخاً، وإذ يحاول أن يحل محل المؤرخ فلن  
يكن روائياً ولا مؤرخاً، كما إنه لا كتابة خارج التاريخ، ولذلك فمدارات  
الشرق ليست رواية تاريخية ولا إعادة كتابة للتاريخ. ربما كانت إنتاجاً  
تخيالياً جديداً للنصف الأول من القرن العشرين، ولكن فى لب الحاضر ومن  
أجل المستقبل<sup>(٦٨)</sup>.

وفى دراسته لـ "مدارات الشرق" يطرح واسيني الأعرج السؤال: هل الرواية تاريخ؟ ويذكر بالإجابات التى تحاسب الرواية بمسطرة التاريخ المسبقة، ثم يقدم إجابته: الرواية ليست تاريخاً. ولا ينى يعالج الأمر الذى شغل الكتاب والنقاد فى سورية بخاصة، منذ تواترات الروايات التى تشغل على لحظة ما من الماضى القريب أو البعيد (التاريخ). ومما يضيفه الأعرج أن التاريخ لعبة الكاتب ومادته التى تعجن بضوابط تنتمى إلى الأدب وليس فى التاريخ، فتتحول العلاقة الإبداعية بالتاريخ إلى علاقة مساعلة، اختراق. إنها معركة ضد المسكوت عنه. فالرواية تواجه التاريخ بالسؤال الهدمى وبالكلمات والمحرمات وبالذاكرة المتحفزة. ويكرر بشأن الحكاية ما تقدم بشأن الدولة، فالحكاية لا يمكن أن تتوب عن التاريخ ولا التاريخ يمكن أن ينوب عنها.

أما بالنسبة لـ "مدارات الشرق" فلا يرى الناقد أنها تهتم بالتاريخ كتاريخ رسمى وحوادث مسندة، ولا تحتفل بالشخصيات المشهورة المعروفة. أى إنها لا تتزيا بأزياء التاريخ أو تتوسل إليه عبر أصنام وأعرافه ومقدساته، بل تنهل من التاريخ الشعبى الذى لم تدونه كتب التاريخ. و"مدارات الشرق" هى فى هذه القراءة أيضاً نص لا يعيد قراءة التاريخ الموضوعى، بل ينشئ تاريخاً مغايراً من عمق وجوهر التاريخ المكتوب والمعروف ومن غيره، وذلك بعملية النظام الاختراقى للتاريخ المكتوب والمعروف.

لقد تمحورت نقود كثيرة لـ "مدارات الشرق" حول مسألة الرواية والتاريخ. وقبل أن أتابعها أجد من المهم أن أتابع ما كتب واسيني الأعرج حول هذه الرواية على مستوى المقروئية، وعسى أن يكون فى فائدة هذا



المقبوس ما يبرر طوله، وهو الذى ينطلق من أن التاريخ يتحلل فى "مدارات الشرق" لتقوم سطوة الرواية: "سطوة الكتابة الأدبية التى تثير شهية القراءة والأدب أكثر مما تثير شهية الموضوعية التاريخية التى تعطى للمدارات تمايزين أساسيين على مستوى المقروئية، ينبعان من عمق الكتابة ذاتها، التى تتمايز بميلان "سيمبائى" يفترض وجود مستويين للكشف pour le decodag: مستوى خارجى "هوريستى"، Heuristique ومستوى داخلى "هرمينوطيقى" Hermeneutique تأويلى. والمستوى الأول يكشف ما هو خطى ومباشر، يتلقى فيه القارئ نص المدارات بوصفه تمثيلاً أدبياً للواقع التاريخى المعيش وللواقع فى المظهر الإحالى (الذى يحيل إلى المجتمع)، بينما النظام الداخلى والانسجام الذى ينشأ من الخطاب الأدبى، يظل مقصى. وإدراك هذا النقص يقود حتماً إلى الالتجاء إلى المرحلة الثانية للكشف المتعلق بالقراءة التأويلية، بحيث يستتبط قارئ المدارات حدود القراءة "هوريستية" وإمكانات القراءة "الهرمينوطيقية" التى تربط علائق النص الداخلية فيما بينها لفهم النظام العام الذى تتحرك داخله المدارات، والانسجام "السيمبائى" الذى من خلاله يتجلى المعنى الذى يؤكد على خصوصية خطاب المدارات التى يبرز فيها التاريخ مظاهر حدوده الخاصة، وينجو نحو فضاء الانغلاق وتجاوز الحدود الموضوعية المادية لهذا التاريخ الخاضع من حيث الجوهر للصرامة والنظام، ليصبح جزءاً من نظام القص، أى نظام المتخيل الذى ينتجه الكاتب"<sup>(٦٩)</sup>.

تتقاطع مع هذه القراءة قراءات جمّة وهامة، سواء بما يتصل بالرواية المعنية أم بالقراءة أم بالرواية والتاريخ بعامة. ومن ذلك ما كتب عبد الرحمن

منيف: "إن الرواية التي تستطيع أن تشرك القارئ في إعادة التحليل والتركيب هي وحدها التي تساهم في التغيير. وهذه الرواية ترخي أشرعتها لتستقل البحر الكبير، وتسافر في الذاكرة والتاريخ.. وأحلام المستقبل أيضاً، ونحن مدعوون أن نفعل ذلك معها، ومن هنا أحد وجوه أهميتها"<sup>(٧٠)</sup>.

ومن ذلك أيضاً قول سعد الله ونوس: "إن "مدارات الشرق" مغامرة تعارض أدب الحكام الصغار الذي يلغى التاريخ أو يزوره، وتحاول أن ترمم ذاكرتنا، وأن تحيي سياقاتها بما يتوفر للروائي من قدرة على دمج الوثائق بالتخييل، وعلى استشفاف العام من تفاصيل الوقائع والأحداث. إنها إعادة بناء وتأمل لقرن من التاريخ.. هو بالضبط مجمل تاريخنا الحديث"<sup>(٧١)</sup>.

أما بوعلی یاسین فقد نفى أن تكون "مدارات الشرق" رواية تاريخية بالمعنى الضيق المتعارف عليه للتاريخ. وإنما هي برأيه تاريخية بمعنى استجلاء ورصد العلاقات المجتمعية في تطورها خلال فترة معينة، هي التاريخ الذي لا يكتبه مؤرخ، بل أديب. وبالنسبة للقراءة والقارئ يرى بوعلی یاسین أن "مدارات الشرق" لم تراع بعض المرتكزات النفسية للقارئ، ولم يكن تلقيها يتحقق دوماً للقارئ ذو عنت<sup>(٧٢)</sup>. فلنعد إلى الصعوبة التي ذكرها عبد الفتاح قلعة جی وحسن حمید بصدد رواية "جرماتي".

إلى ذلك رأى فيصل دراج فيصل دراج أن الرواية تقف أمام التاريخ العربي المعاصر، ترصد وجوهه في لحظات متعددة لتضع القارئ أمام فضاء من الأسئلة، يعيد قراءة الحاضر والماضي، ويتأمل معنى للمستقبل. ويقول دراج أيضاً: "ولعل رواية مدارات الشرق تتابع طريق الرواية العربية من حيث هي كتابة للتاريخ تفيض عن الكتابة التاريخية منكرة بثلاثية نجيب

محفوظ، ومدن الملح لعبد الرحمن منيف، وروايات غائب طعمة فرمان...<sup>(٧٣)</sup>.

مع هذه القراءات ألفت عن دعوى الرواية التاريخية كما شاعت عن جرجى زيدان أو لوكانش أو... ومع هذه القراءات ألفت إلى أسئلة أخرى في أمر الرواية والتاريخ. وفي الآن نفسه على ككاتب لهذه الرواية أن أصغى، كما لعله لي أن أتشكك في قراءات معاكسة أخرى، ومنها ما كتبه عن "مدارات الشرق" نهاد سيريس صاحب رواية "رياح الشمال" بجزئيتها، التي تشغل على بعض من العقدين الأولين في القرن العشرين. يقول نهاد سيريس: "ومدارات الشرق بجزئيتها (الأشعة وبنات نعش) تضيف إضافة مهمة جداً إلى مسيرة الرواية التاريخية السورية، وهنا لا أستطيع إلا أن أذكر بكل احترام وتقدير شيخ الرواية التاريخية المحلية، ألا وهو الروائي فارس زرزور.

وإذا تساءل أحد عن السبب في العودة إلى الرواية التاريخية، فإنني أستطيع أن أهمس له أن الرواية السورية قد وجدت نفسها في حاجة إلى الصقل. وهذا لن يتم إلا بالعودة إلى الرواية التاريخية، على أرضية هذه الرواية سيتم بناء فننا الروائي السوري. ولهذا الأمر بالذات نرى نبيل سليمان، وهو الروائي والناقد في ذات الوقت، يعود إلى التاريخ. ويختتم سيريس بالتأكيد على أن الفن الروائي السوري لن يتكسر كشكل أدبي شعبي، ولن يستطيع أن يزيح الإرث الشعري الثقيل إلا عبر الرواية التاريخية<sup>(٧٤)</sup>.

ومن هذا القبيل ما كتبه عبد الله أبو هيف عن "مدارات الشرق"، إذ رأى أنها تتطرق من اسم الرواية الجيلية أو الانسيابية لتكتسب سمات خاصة هي

أقرب إلى الرواية التاريخية<sup>(٧٥)</sup>. ويحدد أبو هيف موضوع الرواية ببحث تاريخي في صيغة الرواية عن جذور الفجيرة القومية، كما يراها عرضاً تاريخياً جغرافياً، ثم يتلطف بها فيعدها رواية عن تبدل مجتمع، لا لمعرفة كيف تبدل خلال عقد من التاريخ، ولكن لمعرفة كيف أصبحنا الآن في مدارات الشرق المسدودة.

تتكبت هذا السبيل قراءات أخرى، فمنها ما تردد في تصنيف الرواية كرواية تاريخية، وترجح في هذا التصنيف بعامّة، كما فعل محسن يوسف في كتابه "تحو ملحمة روائية عربية: دراسة في مدارات الشرق"، إذ غلب العناية بالمعالجة الفنية للتاريخ.

وبهذه المعالجة تتعنون قراءة محمد عادل عرب التي جهدت في تقرى (مواطن الشك) في الرواية لتجلو أساساً لها في مراجع أو مصادر، ثم لتتقرى الصياغة الفنية لتلك المواطن ومعها (مواطن اليقين)<sup>(٧٦)</sup>.

ومن هذه القراءات ما تجاوز مسألة الرواية والتاريخ أو لامسها من بعيد، متوسلاً مناهج وسبل أخرى، مثل سمر روى الفصيل الذي قدم لـ "الأشعة" قراءة بنيوية<sup>(٧٧)</sup>، أحسب أنها تجلو مسار تطور الناقد بعدما رأينا منه في الفقرات السابقة.

تركزت قراءة الفصيل حول الفضاء والشخصية في هذا الجزء الأول من "مدارات الشرق"، وحفلت بموجهاتها النظرية، ومن ذلك أن في مفهومه أن الرواية تخلق مجتمعات متخيلاً، وتسعى إلى إقناع القارئ به، بعيداً عن أي سند أخلاقي أو معرفة مسبقة بالكاتب والمرحلة التي إليها يوهم النص بالحديث عنها. ومن الموجهات أيضاً أن الناقد لا يعير أية أهمية للمطابقة بين



النص والواقع الخارجى الحقيقى، لأن ما يشى بذلك فى الرواية هو مجرد محاولة من الروائى لإيهام القارئ بواقعية الرواية.

فى التطبيقى من هذه القراءة رأت أن الرحلة قد شكلت الجزء الأول: "الأشربة" ما يعرف بالبناء الفوقى للمكان، والذى يأتى من حركة الشخصيات فى المكان. واهتمت القراءة بما أفادته "الأشربة" من أدب الرحلات، حيث أسهمت الرحلة فى جعل المكان عنصراً فاعلاً فى الرواية. وكنت قد آثرت فى شهادة لى تسمية (التغريبة) على الرحلى للتعبير عن الحراك المكانى فى "مدارات الشرق" كلها<sup>(٧٨)</sup>.

وبصدد الشخصية الروائية اهتمت القراءة بأسمائها، واعتبرت أن عدم إقران اسم المرأة بنسبة توضحه، أو إغفاله فى حال استخدام الكنية، هو نوع من التأثير بالعادات القديمة التى تستهين بالمرأة (!). وبحسبى هنا أن أنكر بما قدمت فى الشهادة المذكورة للتو حول اسم العلم الروائى (للشخصية والمكان) كأمر للدوال.

وقد خالف الناقد ما ذهب إليه صدوق نور الدين وعبد الرزاق عيد ومحمد جمال باروت وآخرون، من ابتداء الرواية بخمس شخصيات، تعويلاً على من ظهر فى الحركة الأولى، ليصل إلى أن محفز الحركة السردية - ابتداء الرواية - كان باثنتى عشرة شخصية، وهو ما أحسبه أكبر توافقاً مع واقع الأمر، وخروجاً من أسر القراءة التقليدية التى تعتبر الفصل الأول أو الحركة الأولى نحفراً للحركة السردية.

من دراسة الفضاء والشخصية تصل قراءة الفيصل إلى رؤيا الكاتب، فترى أن المنظورات السردية فى "الأشربة" تعددت بتعدد الأمكنة، وأن



المنظور السردى هو منظور الشخصية الروائية ومنظور الراوى الذى جاء لا يختلف فى الغالب عن منظور الشخصية. وينتهى ذلك بالناقد إلى القول: "وأزعم هنا أن تحليل المنظور السردى للمكان يقودنا إلى أن نبيل سليمان يطرح رؤيا ذاتية للريف والمدينة فى مجتمع رواية الأشرعة" فما هى هذه الرؤية الذاتية؟

لنبلغ الجواب علينا أن نتابع الناقد: فالراوى يعزز وجهة نظر الشخصية ولا يخالفها. كما إن تنوع الفضاءات الريفية لا يشير إلى تنوع الدلالات، وإنما يشير إلى دلالة واحدة هى التطابق فى التسلط، لكأن المؤلف المختفى وراء الراوى المهيمن - الشاهد يريد القول إن السائد فى ريف مجتمع "الأشرعة" هو الطبيعة السلطوية للإقطاعيين والرضوخية للفلاحين. وهى إذن ثنائية ضدية فى الريف، جانب من رؤيا الكاتب يوحد توحيد إدانة بين الباشاوات (فى المدينة) والإقطاعيين، والسارد يعبر عن هذا الجانب من رؤيا الكاتب ضمن منظوره السردى للمكان: لماذا؟ لأن الراوى - السارد المهيمن - الشاهد سرد على القارئ من خلال الحكايات الخاصة بتمردى الريف معاناة الريفيين من سلوكيات الإقطاعيين السلطوية.

من جهة أخرى يرى الناقد أن حيادية السارد سمحت بإبراز التلوينات المتباينة لدمشق وريفها. ويستنتج من هذا أن المنظور السردى للمكان حرص على إبراز التنوع والتعدد دون أى إحياء بالأحكام المعيارية، ودون أن يبدو الراوى المهيمن - الشاهد منحازاً إلى شخصية دون أخرى. والخلاصة أن المؤلف - الراوى - السارد منحاز إلى متمردى ريف حمص وحماة، حيادى

مع المدينة (دمشق) وريفها، والفارق بين الأمرين لعله الفارق بين التحكم بالسرد وديموقراطيته، بحسب الناقد.

هذا القول بالرؤيا الذاتية والثنائية الضدية، يوحد بين الكاتب والشارد، فضلاً عن أن وصول القراءة إليه قد أهمل معطيات نصية أخرى (ريف اللاذقية والجولان مثلاً). وإذا كان هذا التوحيد يذكرنا بصنيع علي نجيب إبراهيم مع رواية "ينداح الطوفان" والقراءة الجمالية، فالأمر سيغدو أمر مع القراءة الماركسية المنفعة بالباختينية، والتي قدمها عبد الرازق عيد ومحمد جمال باروت في كتابهما المشترك "الرواية والتاريخ: دراسة في مدارات الشرق". ولمن يشاء أن يتتبع قراءاتي لهذه القراءة، أعود به إلى ما جاء في كتابي "فتنة السرد والنقد"، في فصل "الممارسة الروائية للنقد ونقد النقد".

وبعد، أليس السؤال الأولي بسؤال دنيازاد: سؤال قراءتها التي تتكافأ مع صمتها كما تتكافأ مع نطقها؟

### خاتمة:

وددت لو أنني قرأت أيضاً قراءات على الراعي وصالح ونضال الصالح وفاروق عبد القادر ومحمد عزام وسواهم لرواياتي، لكن المقال طال، وما دام سيتجدد، فحسبي الآن أن أؤكد أن في أساس هذا المقام شكى في جدية المتنبي حين قال: "اسألوا ابن جني فهو أدري بشعري مني".

لعل وهم احتكار الناقد والقارئ بعامة للقراءة يتبدد، وحق الكاتب بقراءة كتابته، أو بقراءة قراءة كتابته، يقوم. ولعل ذلك أن يكون ساحة لتبديد سلطة القراءة وسلطة الكتابة.

لقد علمتني قراءات الآخرين لرواياتي الكثير عن ديموقراطية القراءة أو عنفها أو مكبوتاتها أو ضغوطاتها أو منهجيتها أو لغاتها أو الرطانة أو المطابقة أو الاستعلاء أو الاستحذاء.. أو: وثبطني. ولست أبرئ محاولتي هنا في قراءة بعض تلك القراوات - كما لا أبرئ ما سبق لي في النقد ونقد النقد - مما أخذته عليها. والأمر أولاً وأخيراً ليس معركة، بل التفات عن الصمم أو الاختلاط أو الاشتباك، مما هو غالب بين القراءة والكتابة، إلى: حوارية. إنها دعوة إلى علاقة حرة، علاقة حب وصداقة واختلاف، بلا ابتذال ولا دعارة. أما الزواج، فتدع هذه الدعوة لأصحابه ما فيه من تملك أو تأييد أو نماء أو برد. إنها دعوة إلى قراءة القراءة ونقد النقد من أجل فسحة ديموقراطية ما، في الإبداع كما في العيش. إنها دعوة تفتق مبادلات ياوس بين (الزواج كاتب - نص) و(علاقة نص - قارئ) من أجل كتابة جديدة وقراءة جديدة.

#### الروايات المعنية هنا:

(١) ينداح الطوفان، الطبعة الأولى، دار الأجيال، دمشق ١٩٧٠م، الطبعة الثالثة، دار الحوار ١٩٩٤م.

(٢) السجن، الطبعة الأولى، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٢م، الطبعة الخامسة، دار الحوار ١٩٩٥م.

(٣) ثلج الصيف، الطبعة الأولى، دار الأجيال، دمشق ١٩٧٣، الطبعة الرابعة، دار الحوار ١٩٩٤م.

- (٤) جرماتى، الطبعة الأولى، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٧م،  
الطبعة الثانية، دار الحوار ١٩٩٥م.
- (٥) المسلة، الطبعة الأولى، دار الحقائق، بيروت ١٩٨٠م، الطبعة  
الثالثة، مصر العربية، القاهرة ١٩٩٧م.
- (٦) هزائم مبكرة، الطبعة الأولى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٥م،  
الطبعة الثالثة، دار الحوار ١٩٩٤م.
- (٧) مدارات الشرق:
- الجزء الأول: الأشريعة، الطبعة الأولى، دار الحوار، اللاذقية  
١٩٩٠م، الطبعة الثانية ١٩٩٣م.
- الجزء الثانى: بنات نعيش، الطبعة الأولى، دار الحوار، اللاذقية  
١٩٩٠م، الطبعة الثانية ١٩٩٣م.
- الجزء الثالث: التيجان، الطبعة الأولى، دار الحوار، اللاذقية +  
الجزء الرابع: الشقائق، الطبعة الأولى، دار الحوار، اللاذقية  
١٩٩٣م.

## الهوامش:

- (<sup>١</sup>) (٢) وأقرب مثال وأنصحه وأحدثه ما كان في مؤتمر الرواية العربية: القاهرة ٢٢ - ٢٣ شباط - فبراير ١٩٩٨ م.
- (<sup>٢</sup>) وهو ما تضمنه كتابي: بمثابة البيان الروائي، دار الحوار ١٩٩٨ م.
- (<sup>٣</sup>) وقد حاولت ذلك في الفصل الثاني من كتابي: فتنة السرد والنقد، دار الحوار ١٩٩٤ م. وأنظر بهذا الصدد تقديم إبراهيم عبد المجيد لروايته "قناديل البحر" حيث يذكر الإلهام الذي جعل الكاتب يصدق أن لا حق له بالكلام عن عمله.
- (<sup>٤</sup>) رولان بارت: الكتابة والقراءة، ترجمة عبد الرحيم حزل، ط١، مراكش ١٩٩٣ م، ص ٧١.
- (<sup>٥</sup>) من شهادة لمجلة الطريق اللبنانية، العدد ٣ - ٤، وهي مثبتة في كتابي، حوارات وشهادات، دار الحوار ١٩٩٥ م، ص ٢٢.
- (<sup>٦</sup>) من حوار نشر في جريدة الاتحاد، أبو ظبي ١٣/١١/١٩٩٢ م، ونشر في حوارات وشهادات، مذكور، ص ٢٠٢.
- (<sup>٧</sup>) من حوار نشر في مجلة نداء الوطن، عمان ٢٧/٨/١٩٩٢ م، ونشر في: حوارات وشهادات، مذكور، ص ٢٣٤.
- (<sup>٨</sup>) حوارات وشهادات، مذكور، ص ٨٢.
- (<sup>٩</sup>) أنظر: نظريات القراءة، مجموعة، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار نشر الجسور، وجدة ١٩٩٥ م.
- (<sup>١٠</sup>) أنظر الكتاب المشترك لباروت وعيد: الرواية والتاريخ: دراسة في مدارات الشرق، دار الحوار ١٩٩١ م، ولعلي نجيب إبراهيم أنظر: جماليات الرواية، دار الزينبيع، دمشق ١٩٩٤ م.
- (<sup>١١</sup>) في الكتاب المشترك: نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، دار الشروق، عمان، ودار كنعان، دمشق ١٩٩٦ م.
- (<sup>١٢</sup>) المصدر السابق، ص ٣٨.
- (<sup>١٣</sup>) منشورات أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ١٩٩١، والمقبوس التالي من المصدر السابق، ص ٣٤.
- (<sup>١٤</sup>) نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، ص ٤١.
- (<sup>١٥</sup>) نظريات القراءة: مذكور.
- (<sup>١٦</sup>) نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، ص ٥٨.
- (<sup>١٧</sup>) المصدر السابق، ص ٦٤.
- (<sup>١٨</sup>) في كتابه: الرواية بين النظرية والتطبيق أو مغامرة نبيل سليمان في المسئلة، دار الحوار ١٩٩٥ م، ص ٦٤، ص ٩٤ - ٥٠.
- (<sup>١٩</sup>) في كتابه: قراءات في تجربة روائية، دار الحوار ١٩٩٣ م، الفصل الخاص بكل رواية.
- (<sup>٢٠</sup>) في كتابه: ملامح في الرواية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٩.
- (<sup>٢١</sup>) في: نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، مذكور.
- (<sup>٢٢</sup>) جماليات الرواية، مذكور، ص ٢٤٠.
- (<sup>٢٣</sup>) المصدر السابق، ٢٥٤.
- (<sup>٢٤</sup>) نفسه، ص ٢٥١.
- (<sup>٢٥</sup>) نفسه، ص ٢٥٤.
- (<sup>٢٦</sup>) (٢٩) نفسه، ص ٢٥٦.
- (<sup>٢٧</sup>) نفسه، ص ٢٥٨.
- (<sup>٢٨</sup>) (٣٢) نفسه، ص ٢٦٠.
- (<sup>٢٩</sup>) نفسه، ص ٢٤٣.
- (<sup>٣٠</sup>) نفسه، ص ٢٤٦ - ٢٥٤.
- (<sup>٣١</sup>) نفسه، ص ٢٥٥.



(٣٦) نفسه، ص ٢٤٥، وفي الصفحة نفسها مثال آخر يتعلق بأسطورة النبع، وسيكرر ذلك ص ٢٥٠، انظر أيضا الهامش ٢٧.

(٣٧) في مقدمة كتابه يومى على نجيب إبراهيم إلى أحادية وعنفية محاولتى النقدية في (الألب والأيدولوجية في سورية، بالاشتراك مع بوعلى ياسين). وكما ثمن تطور محاولتى من بعد، أثنى محاولاته بعد كتابه الأول. وتجدر الإشارة إلى أن الطبعة الأولى من "الألب والأيدولوجية" قد صدرت عام ١٩٧٤م وليس عام ١٩٨٠م كما ذكر الناقد، وتطور محاولتى لم يحصل خلال إثنى، كما لاحظ لكتابى "الرواية السورية - ١٩٨٢م"، بل خلال ثماني سنوات. ومن الحق أن تطور محاولته النقدية لم يقتض مثل هذا الزمن.

(٣٨) في كتابه: السجن السياسى في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٨م.

(٣٩) قد تحسن العودة هنا إلى الفصل الأول من كتابى فتنة السرد والنقد، دار الحوار ١٩٩٤م.

(٤٠) نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، مذكور.

(٤١) في كتابه: ملامح في الرواية السورية، مذكور.

(٤٢) فى: نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، مذكور، وقد نشر أبو خضور صلب هذه الدراسة في مجلة الموقف الأدبي، دمشق، كانون الثانى وشباط ١٩٨٢م.

(٤٣) في كتابه: ملامح في الرواية السورية، مذكور.

(٤٤) نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، مذكور.

(٤٥) المصدر السابق، ص ١٤٤.

(٤٦) نفسه، ص ١٤٥.

(٤٧) نفسه، وستلى قراءة أخرى للفصل لهذه الرواية فى كتابه: قراءات فى تجربة روائية.

(٤٨) نفسه، ص ١١٧.

(٤٩) فى كتابه: قراءات فى تجربة روائية، مذكور.

(٥٠) المصدر السابق، المقدمة.

(٥١) نفسه، ص ٥٨.

(٥٢) انظر ما جاء فى غلاف كتابه: الرواية بين النظرية والتطبيق، مذكور.

(٥٣) المصدر السابق، المقدمة.

(٥٤) المصدر نفسه، ص ٧.

(٥٥) انظر: نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، مذكور.

(٥٦) الرواية بين النظرية والتطبيق، ص ٥٢.

(٥٧) نفسه، ص ٦٧.

(٥٨) نفسه، ص ٦٦ - ٦٧.

(٥٩) نفسه، ص ٥٥.

(٦٠) - ULRIKE STEHLI: DAS ROMANWERK SYRERS NABIL SULIMAN, UNIVERSITE MUNESTER 1988..

(٦١) - ULRIKE STEHLI: "THE OBLESK" BY NABIL. SULIMAN, UNIVERSITE MUNESTER 1988.

(٦٢) فى كتابه: قراءات فى تجربة روائية، مذكورة.

(٦٣) نفسه، ص ٨٢.

(٦٤) نفسه، ص ١٣٨.

(٦٥) نفسه، ص ٧٤.

(٦٦) من حوار مع محمد عارف مشة، فى: حوارات وشهادات، ص ٢٧٢، مذكور.

(٦٧) فى: نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، ص ٧٧ - ٧٨، مذكور.

(٦٨) انظر غلاف الجزء الأول: الأشرعة، من مدارات الشرق.

(٦٩) انظر غلاف الجزء الرابع والأخير: الشقائق، من مدارات الشرق.

- 
- (٣٢) أنظر غلاف الجزء الثالث: التيجان، من مدارات الشرق.
- (٣٣) الهدف، دمشق ١٩٩٣/٤/٢٠م.
- (٣٤) الأسبوع الأدبي، دمشق ١٩٩٣/٤/١٥م.
- (٣٥) إلى الأمام، دمشق ١٩٩٢/٣/١٩ - ١٣م.
- (٣٦) محمد عادل عرب: المعالجة الفنية للتاريخ: دراسة في مدارات الشرق، دار الحوار ١٩٩٣م.
- (٣٧) قراءات في تجربة روائية، منكور.
- (٣٨) أنظر: الكتابة تقرأ نفسها، في كتاب: بمثابة البيان الروائي، منكور.



## المحتويات

٧.....	مقدمة
فى تطور النقد الأدبى - الأنموذج السورى	
١١.....	١٩٨٠ - ٢٠٠٠
٢١.....	فى الحداثة:
٢٣.....	١ - الحداثة والجامعة - الأنموذج السورى
٣١.....	٢ - تجذير الحداثة ونقدها
٣٩.....	فى نقد الشعر:
٤١.....	١ - حلمى سالم: حقوق الإنسان فى الشعر
٤٩.....	٢ - سعد الدين كليب: الدراسة الجمالية
٥٧.....	٣ - صبحى حديدى والتجربة الشعرية لسليم بركات
٦٧.....	فى نقد الرواية
٦٩.....	١ - نقود روايات غسان كنفانى
١٠٣.....	٢ - نقود رواية موسم الهجرة إلى الشمال
١٣٣.....	٣ - عبد الرحمن أبو عوف: حقوق الإنسان فى الرواية
١٣٩.....	٤ - صلاح صالح: إمكانات النص
١٤٩.....	٥ - محمد الباردي: إنشائية الخطاب فى الرواية العربية
١٥٧.....	٦ - محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم والرواية فى موريتانيا
١٦٣.....	٧ - عبد الله أبو هيف: الجنس الحائر
١٧٩.....	الرواية بين الكاتب والنقاد





## مؤلفات نبيل سليمان

### فى الرواية:

- ١ - ينداح الطوفان: الطبعة الأولى ١٩٧٠م - الطبعة الثانية ١٩٩٤م.
- ٢ - السجن: الطبعة الأولى ١٩٧٢م - الطبعة الخامسة ١٩٩٩م.
- ٣ - تلج الصيف: الطبعة الأولى ١٩٧٣م - الطبعة الرابعة ١٩٩٤م.
- ٤ - جرماتى: الطبعة الأولى ١٩٧٧م - الطبعة الثانية ١٩٩٥م.
- ٥ - المسلة: الطبعة الأولى ١٩٨٠م - الطبعة الثالثة ١٩٩٧م.
- ٦ - هزائم مبكرة: الطبعة الأولى ١٩٨٥م - الطبعة الثالثة ١٩٩٤م.
- ٧ - قيس يبكى: الطبعة الأولى ١٩٨٨م - الطبعة الثانية ١٩٩٥م.
- ٨ - مدارات الشرق: الجزء الأول: الأشرعة - الطبعة الأولى ١٩٩٠م - الطبعة الثانية ١٩٩٤م.
- ٩ - مدارات الشرق: الجزء الثانى: بنات نعش - الطبعة الأولى ١٩٩٠م - الطبعة الثانية ١٩٩٤م.
- ١٠ - مدارات الشرق: الجزء الثالث: التيجان - الطبعة الأولى ١٩٩٣م.
- ١١ - مدارات الشرق: الجزء الرابع: الشقائق - الطبعة الأولى ١٩٩٣م.
- ١٢ - أطياف العرش: الطبعة الأولى ١٩٩٥م - الطبعة الثانية ٢٠٠٠م.
- ١٣ - مجاز العشق: الطبعة الأولى ١٩٩٨م - الطبعة الثانية ٢٠٠٠م.
- ١٤ - سمر الليالى: الطبعة الأولى ٢٠٠٠م.
- ١٥ - فى غيابها: الطبعة الأولى ٢٠٠٣م.

## فى النقد الأدبى والثقافة:

- ١٦ - الأدب والأيدىولوجيا فى سورية (بالاشتراك مع بو على ياسين):  
الطبعة الأولى ١٩٧٤م - الطبعة الثانية ١٩٨٥م.
- ١٧ - أيدىولوجية السلطة: الطبعة الأولى - ١٩٩٥م الطبعة الرابعة ٢٠٠٠م.
- ١٨ - النقد الأدبى فى سورية: الطبعة الأولى ١٩٨٠م.
- ١٩ - مساهمة فى نقد النقد الأدبى: الطبعة الأولى ١٩٨٣م.
- ٢٠ - أسئلة الواقعية والالتزام: الطبعة الأولى ١٩٨٥م.
- ٢١ - وعى الذات والعالم: الطبعة الأولى ١٩٨٨م - الطبعة الثانية ٢٠٠١م.
- ٢٢ - الماركسية والتراث العربى الإسلامى: الطبعة الأولى ١٩٨٨م.
- ٢٣ - فى الإبداع والنقد: الطبعة ١٩٨٩م - الطبعة الثالثة ٢٠٠٠م.
- ٢٤ - فتنة السرد والنقد: الطبعة الأولى ١٩٩٤م - الطبعة الثانية ٢٠٠٠م.
- ٢٥ - سيرة القارئ: الطبعة الأولى ١٩٩٦م.
- ٢٦ - حوارات وشهادات - الطبعة الأولى ١٩٩٥م.
- ٢٧ - الثقافة بين الظلام والسلام - الطبعة الأولى ١٩٩٦م.
- ٢٨ - حوارية الواقع والخطاب الروائى - الطبعة الثانية ١٩٩٨م.
- ٢٩ - بمثابة البيان الروائى - الطبعة الأولى ١٩٩٨م.
- ٣٠ - الرواية العربية: رسوم وقراءات - الطبعة الأولى ١٩٩٩م.
- ٣١ - الرواية والحرب - الطبعة الأولى ١٩٩٩م.
- ٣٢ - المتن المثلث - الطبعة الأولى ١٩٩٩م.
- ٣٣ - الكتابة والاستجابة - الطبعة الأولى ١٩٩٩م.
- ٣٤ - أقواس فى الحياة الثقافية - الطبعة الأولى ٢٠٠١م.

٣٥ - الاحتفاء - الطبعة الأولى ٢٠٠٢م.

٣٦ - بدوى الجبل: منجات شعرية - إعداد وتقديم - الطبعة الأولى ٢٠٠١م.

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

---

رقم الإيداع ٣٢١٠ / ٢٠٠٥





هذا الكتاب بجملة خطابه نقدي مثلث ؛ فالخطاب النقدي الأساس  
يقوم على خطاب أدبي ، ونقد النقد في مثل هذا الكتاب يقوم على نقد  
خطاب نقدي ، في حفرة الخطاب الأدبي المنقود . لذلك استعار الكاتب  
لعنونة الكتاب «المتن المثلث» من الروائي والناقد المغربي أحمد الديني  
ما وسم به نقد ستيفن نور آبل لآبل لنقد رولان بارت .

